



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VANDEMBERG SIMÃO SARAIVA

THIS IS I, HAMLET THE BRAZILIAN:
O TEMA DA POLÍTICA EM *HAMLET*, DE SHAKESPEARE,
E SUA TRADUÇÃO PARA O CINEMA BRASILEIRO

FORTALEZA

2022

VANDEMBERG SIMÃO SARAIVA

THIS IS I, HAMLET THE BRAZILIAN:
O TEMA DA POLÍTICA EM *HAMLET*, DE SHAKESPEARE,
E SUA TRADUÇÃO PARA O CINEMA BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-
-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Ceará como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da
Silva.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S247t Saraiva, Vandemberg Simão.
This is I, Hamlet the Brazilian : o tema da política em Hamlet, de Shakespeare, e sua tradução para o cinema brasileiro / Vandemberg Simão Saraiva. – 2022.
219 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. cinema. 2. literatura. 3. tradução. 4. política. 5. Shakespeare. I. Título.

CDD 400

VANDEMBERG SIMÃO SARAIVA

THIS IS I, HAMLET THE BRAZILIAN:
**O TEMA DA POLÍTICA EM *HAMLET*, DE SHAKESPEARE,
E SUA TRADUÇÃO PARA O CINEMA BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-
-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Ceará como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: 20/12/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

Prof.^a Dra. Maria da Salette Nunes
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Simone dos Santos Machado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Elizangela,
Heitor e Israel

Para Shakespeare
e seus colaboradores

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não seria possível sem a contribuição de várias pessoas – muitas extremamente queridas – com quem tenho uma dívida de gratidão. De maneira direta, ou mais sutil, elas muito contribuíram para essa minha realização pessoal e profissional.

A existência de cada uma delas são fios no entrelaçado de minha vida, e o novelo de Ariadne nem sempre consegue deslindar todos os enlaces dessa história. Os nomes que se seguem são um pequeno desemalhar dos fios do tecido, que não conseguirei desdobrar totalmente. Nossas limitações, às vezes, não nos permitem a certa justeza e justiça; por isso, caso omita alguém, a culpa é da memória, faculdade inconstante.

Agradeço ao Professor Doutor Carlos Augusto Viana da Silva pela orientação competente e atenção generosa. Reconheço o cuidado dele por ver-me não apenas como orientando, mas como ser humano inserido em diversas outras circunstâncias. Gostaria de agradecer os professores doutores membros da banca examinadora. Reconheço o criticismo com que trataram minha pesquisa; sou grato por isso. Aos professores doutores Charles Albuquerque Ponte e Maria da Salete Nunes, quero expressar meu muito obrigado pelos comentários durante a qualificação deste trabalho, os quais foram de significativa importância.

Sou grato também aos meus professores e colegas de doutorado, pois os debates e os diálogos que tivemos alargaram minha visão de mundo, além de mostrar a urgência de estudar cada vez mais. Quero relevar aqui meu agradecimento a Ricelly Jáder Bezerra da Silva (*in memoriam*), cujo auxílio foi reponsável por eu conseguir grande parte da bibliografia para este trabalho. Reconheço também a importância de meus colegas do Colégio Militar de Fortaleza (CMF), destacadamente os professores Francisco Sérgio Marçal Coelho, Ana Vera Falcão de Nantua, João Carlos Rodrigues da Silva e Hildenize Andrade Laurindo. Eles, dentro de suas possibilidades, ofereceram condições para que eu retornasse à universidade e realizasse o doutorado. Agradeço a meus amigos, que torceram, incentivaram, participaram das alegrias e das dificuldades, leram este texto e teceram comentários valiosos para esta tese. Destaco os nomes de Abner Jackson Colares de Oliveira, pela leitura deste trabalho a partir do olhar histórico e Maria Jarina Barbosa, pela ajuda com a Língua Inglesa.

Por fim, é preciso que se reconheça a imensurável participação de meus familiares, cujos atos cotidianos de carinho e cuidado fomentaram as condições para que eu realizasse esta pesquisa. Não posso deixar de mencionar seus nomes: Teresa Simão Saraiva

(*in memoriam*), João Saraiva Leão (*in memoriam*), Israelina Maria Simão Saraiva (*in memoriam*) e Maria Parente Araújo (minha dívida com ela é enorme).

Por fim, sou grato a Elizangela Maria de Sousa Queiroz, esposa, amiga e companheira. Ela foi, desde o começo, a grande responsável por fazer de mim um homem de Letras, além de uma pessoa melhor e mais feliz. E aos meus filhos, Heitor e Israel, que já sabem que gosto de Shakespeare.

This is I, Hamlet the Dane
(SHAKESPERE, 2000, p. 45)

RESUMO

Esta tese revisita os conceitos de leitura, interpretação e tradução, com o objetivo de investigar as traduções de *Hamlet*, de William Shakespeare, no cinema brasileiro. Analisam-se os três “Hamlets” nacionais: *O jogo da vida e da morte* (1971), de Mário Kuperman, *A herança* (1971), de Ozualdo Candeias, e *Hamlet* (2014), de Cristiano Burlan. Parte-se da hipótese de que os aspectos políticos da obra inglesa são destacados ou amenizados nas traduções brasileiras segundo o regime político em vigor na cultura receptora. Os dois primeiros filmes foram lançados três anos após a implantação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, que recrudescer o regime militar. O terceiro filme surgiu em um período democrático, já sob ameaça por conta do fortalecimento da extrema direita, após as manifestações de junho de 2013, quando milhares de brasileiros foram às ruas para clamarem, sob pautas diversas e difusas, por um país melhor. Para comprovar essa hipótese, consideram-se os fatores socioculturais e políticos como centrais nos vários procedimentos desenvolvidos durante a tradução dos filmes em questão. Visto que esta tese se centra no diálogo entre obra shakespeariana, filmes e culturas, a análise do *corpus* será baseada em procedimentos analíticos e comparativistas, os quais guiarão a leitura desenvolvida. Como fundamentações teóricas, empregam-se, entre outros autores, principalmente Hadfield (2004), Heliadora (2005) e Ghirardi (2011) para a análise dos aspectos políticos em Shakespeare. Sobre leitura, interpretação e leitores, o estudo fundamenta-se em Bloom (2001), Jouve (2002) e Compagnon (2010). A propósito dos conceitos de tradução, a pesquisa segue Diniz (1999), Plaza (2003), Arrojo (2007) e Silva (2013). O estudo dos contextos históricos brasileiros escora-se nas leituras e nas análises feitas por Skidmore (1999), Fausto (2013), Gohn (2014), Schawarcz e Starling (2018), Pinheiro-Machado (2019) e Napolitano (2020). As análises apontam que as traduções filmicas brasileiras de *Hamlet* expressam posicionamentos críticos sobre o poder, destacadamente político, nos contextos sócio-históricos do Brasil, inserindo o Príncipe em cenários de crises nacionais.

Palavras-chave: cinema; literatura; tradução; política; Shakespeare.

ABSTRACT

This thesis revisits concepts of reading, interpretation and translation with the objective of investigating the translations of Hamlet, by William Shakespeare, into the Brazilian cinema. The three national Hamlets are analyzed: *O jogo da vida e da morte* (A Game of Life and Death) (1971), by Mario Kuperman, *A herança* (The Inheritance) (1970), by Ozualdo Candeias, and *Hamlet* (2014), by Cristiano Burlan. It starts from the hypothesis that the political aspects from the English work are highlighted or softened in the Brazilian translations according to the current political regime in the recipient culture. The first two movies were released three years after the implementation of the Institutional Act nº 5 (AI-5) in 1968, that intensified the military regime. The third movie emerged in the democratic period already threatened by the strengthening of the far right, after the demonstrations of June, 2013, when thousand of Brazilians protested in the streets for several and diffused agendas, for a better country. To prove this hypothesis sociocultural and political factors are considered as central in the several procedures used in the translation of the movies in question. As this thesis focuses on the dialogue between the Shakespearean work, movies and cultures, the corpus analysis will be based on analytical and comparative procedures, which will guide the developed reading. As theoretical background it will be used among other authors, mainly Hadfield (2004), Heliadora (2005) and Ghirardi (2011) to the analysis of political aspects in Shakespeare. About reading, interpretation and readers, the study is based on Bloom (2001), Jouve (2002) and Compagnon (2010). Concerning the concepts of translation, the research follows Diniz (1999), Plaza (2003), Arrojo (2007) and Silva (2013). The study of the Brazilian historical contexts is supported by the reading and the analysis by Skidmore (1999), Fausto (2013), Gohn (2014), Schawarcz and Starling (2018), Pinheiro-Machado (2019) and Napolitano (2020). The analyses have showed that the Brazilian filmic translations of Hamlet express critical positions about power, mainly the political one, in the Brazilian socio-historical contexts, inserting the Prince in scenarios of national crisis.

Keywords: cinema; literature; translation; politics; Shakespeare.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Marcação de Mandela na peça <i>Julius Caesar</i> , de Shakespeare.	14
Figura 2 – O discurso do rei.	36
Figura 3 – Hamlet lendo um livro	60
Figura 4 – Cartaz de divulgação de <i>O jogo da vida e da morte</i>	115
Figura 5 – Cartaz do espetáculo.	117
Figura 6 – Deslocamento do cartaz do espetáculo	118
Figura 7 – As aves.	120
Figura 8 – Jogo de claro e escuro.	122
Figura 9 – Sombras.	123
Figura 10 – Rostos.	125
Figura 11 – João em meio ao lixo.	135
Figura 12 – Cartaz “Ser ou não ser”	136
Figura 13 – Extorsão	140
Figura 14 – Envenenamentos	145
Figura 15 – Cartaz de divulgação de <i>A herança</i>	150
Figura 16 – Detalhe da cena final em <i>A herança</i>	151
Figura 17 – Os recém-casados.	152
Figura 18 – Jogo de olhares em <i>A herança</i>	154
Figura 19 – <i>Cortejo fúnebre</i>	158
Figura 20 – Paisagem rural.	158
Figura 21 – A terra	159
Figura 22 – A cova	158
Figura 23 – As rodas.	160
Figura 24 – O chamado	170
Figura 25 – Os donos das terras	171
Figura 26 – O vassalo	171

Figura 27 – As cruzes	174
Figura 28 – Ofélia no lamaçal	175
Figura 29 – O trem em São Paulo.....	178
Figura 30 – O sono de Hamlet.....	179
Figura 31 – O grito do espectro	179
Figura 32 – Ofélia no túnel.....	180
Figura 33 – Na cidade, o teatro do poder	181
Figura 34 – Discussão	183
Figura 35 – Ensaios	183
Figura 36 – Marionetes.....	184
Figura 37 – Teatro de rua	184
Figura 38 – Assassinatos	190
Figura 39 – Ofélia e o espectro.....	192
Figura 40 – Cartaz de divulgação de <i>Hamlet</i>	198

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	POR QUE SHAKESPEARE?.....	23
3	HAMLET: TEATRO DO PODER.....	36
3.1	Uma cena política.....	36
3.2	Teatro da política.....	39
3.3	O poder em Shakespeare.....	47
4	LEITURAS, INTERPRETAÇÕES, TRADUÇÕES E OUTROS MEMBROS DA TRUPE.....	60
4.1	Hamlet: leitor.....	60
4.2	Hamlet: escritor/tradutor.....	67
4.3	Proposta de metodologia.....	79
5	SHAKESPEARE E SUAS TRADUÇÕES PARA O CINEMA BRASILEIRO.....	83
6	O TEMA DA POLÍTICA EM HAMLET E SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA BRASILEIRO.....	85
6.1	<i>Hamlet</i> , de Shakespeare.....	85
6.1.1	<i>O mundo fora dos eixos</i>	89
6.1.2	<i>A legitimidade do governante</i>	99
6.1.3	<i>Corrupção e morte no reino da Dinamarca</i>	106
6.2	O <i>Hamlet</i> de Kuperman.....	114
6.2.1	<i>O Brasil fora de prumo</i>	127
6.2.2	<i>Uma liderança ilegítima, um regime ilegal</i>	139
6.2.3	<i>Tem coisa aí. Coisa podre!</i>	143
6.3	O <i>Hamlet</i> de Candeias.....	147
6.3.1	<i>O mundo desigual no campo</i>	156
6.3.2	<i>A usurpação da terra</i>	169
6.3.3	<i>Há algo podre no fazendão</i>	172
6.4	O <i>Hamlet</i> de Burlan.....	175
6.4.1	<i>O mundo tá fora de ordem</i>	185
6.4.2	<i>Quem és tu que usurpas...?</i>	196
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199

REFERÊNCIAS.....	204
-------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

... put your discourse into some frame...

(SHAKESPEARE, 2000, p. 309)

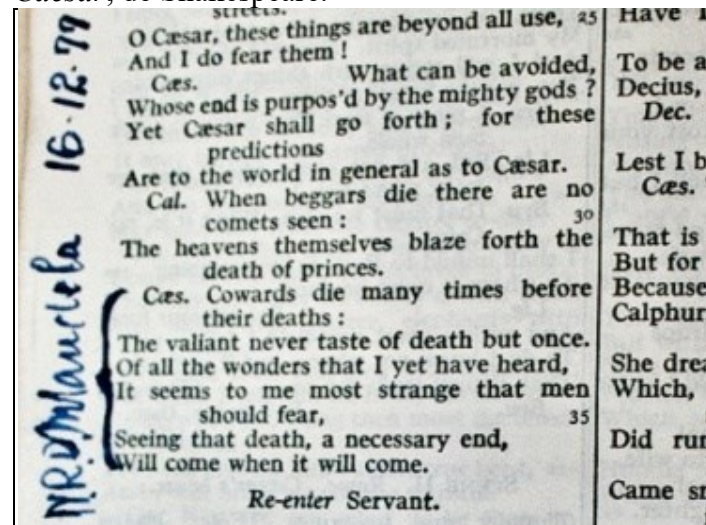
Segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, em reportagem do dia 6 de dezembro de 2013, o prisioneiro Nelson Mandela (1918-2013) lia na biblioteca seu autor preferido, William Ernest Henley (1849-1903), cujo poema mais famoso, “Invictus”, Mandela recitava sempre que podia: “Sou o mestre de meu destino/ sou o capitão de minha alma”¹ (HENLEY, 2004, p.94). Se Ítalo Calvino acerta quando escreve que “Ler é ir ao encontro de algo que está para ser” (CALVINO, 2003, p. 78), o poema de Henley era, para o famoso encarcerado, um sinal de liberdade, capaz de revigorá-lo. Richard Stengel (2010), biógrafo de Madiba, informa que, pouco antes de Mandela ser transferido da Ilha Robben no começo dos anos 1980, um preso levou uma cópia das obras reunidas de William Shakespeare (1564-1616) para todos os prisioneiros políticos da ala C – onde estava o futuro presidente sul-africano – e pediu-lhes que assinalassem suas passagens favoritas. Mandela escolheu alguns versos da peça *Julius Caesar* (1599) e marcou-os (Figura 1). O trecho era o seguinte:

*Cowards die many times before their deaths;
The valiant never taste of death but once.
Of all the wonders that I yet have heard,
It seems to me most strange that men should fear,
Seeing that death, a necessary end,
Will come when it will come.*² (SHAKESPEARE, 2001, p. 344)

¹ *I am the master of my fate;/ I am the captain of my soul...*

² *Morre vivo mil vezes o covarde,
O bravo prova a morte uma só vez.
Entre todas as incompreensões,
A mais estranha é que os homens temam,
Já que a morte, afinal, é necessária,
E que chega quando chegar.* (SHAKESPEARE, 2016, p. 280)

Figura 1 – Marcação de Mandela na peça *Julius Caesar*, de Shakespeare.



Fonte: <http://edition.cnn.com>

Quando assinalou os versos mencionados acima, Mandela não somente destacou valores que eram importantes para seu posicionamento pessoal, mas também atitudes desejadas por ele do movimento revolucionário na África do Sul. A grande personalidade supracitada mostra o poder de transformação que a leitura é capaz de efetuar em uma mente humana. Mário Quintana escreveu que “os livros não mudam o mundo, quem muda o mundo são as pessoas. Os livros só mudam as pessoas.” (QUINTANA, 1966, p.57). A afirmação do poeta gaúcho expressa um fato. Assim, uma questão se impõe: por que a leitura de obras tão diversas de nosso tempo e espaço provoca mudanças? Dentro dos limites desta introdução, uma resposta possível seria “o fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira” (EAGLETON, 2006, p. 18). Os textos de Henley e Shakespeare adquiriram um sentido particular para Mandela, sentido que foi resultado de uma leitura particular, idiossincrática.

Ron Rosenbaum, romancista, jornalista e crítico literário, dedicou seu *As guerras de Shakespeare* (2011) ao diretor de teatro Peter Brook e ao elenco da montagem brookiana da peça *A midsummer night's dream* (1595-1596), justificando assim a dedicatória: “Por mudar minha vida para sempre”. (2011, p. 3). Rosenbaum (2011, p. 16) escreve que aquela montagem modificou sua maneira de vivenciar Shakespeare e que começou a ler e a ouvir o autor inglês, enquanto lia, de um jeito nunca acontecido antes. Na derradeira noite de verão de 1970, em Stratford-upon-Avon, Rosenbaum assistiu à famosa versão de Brook da peça shakespeariana. Ele escreve:

Nunca senti nada com clareza tão radiante. Dizer que foi “elettrizante” não transmite o efeito; foi mais como ser atingido por um raio. Senti-me ‘arrebataado’, no sentido literal de ser arrastado física e metafisicamente do lamacento envoltório terreno para terreno mais elevado.

Foi uma poção do amor vitalícia. (ROSEMBAUM, 2011, p. 25)

Anos depois, em conversa com Nicholas Hytner, conhecido diretor britânico da Royal Shakespeare Company (RSC), Rosenbaum (2011, p. 26-27) narrou-lhe, hesitante, sua experiência epifânica e inquiriu de Hytner o porquê de aquela noite ter sido tão transformadora. O diretor lhe afirmou que sua vida também havia sido mudada pela encenação de Brook. E mais: toda a sua geração de atores e diretores shakespearianos foi transfigurada, mudando o modo como todos encenam Shakespeare no Reino Unido. O jornalista, porém, ainda não havia descoberto o motivo de tantos terem essa impressão quase mítica do *Sonho*.

Para Rosenbaum (2011, p. 27-28), ainda que impactassem muitos da plateia, não foram o figurino lustroso do circo chinês (inspirado do Circo da Ópera de Pequim), os trapézios, os malabarismo, as pernas de pau, os pratos giratórios em varinhas ou os bastões luminosos a rodar que causaram a experiência singular no público. Ele passou a crer que uma encenação tão emocionante foi propiciada não pelos elementos novos da montagem, mas pelo modo como parecia transmitir o entusiasmo que se imagina ter existido no momento em que a peça estreou há quatrocentos anos: “O momento em que as falas foram pronunciadas pela primeira vez, em que a linguagem jorrou dos lábios dos atores num tipo de combustão espontânea, como se as palavras não fossem *recitadas*, mas pensadas e pronunciadas, recém cunhadas, pela primeira vez.” (ROSENBAUM, 2011, p. 28, grifo do autor).

Olhando sua montagem de outra forma, Peter Brook (2016, p. 94-95) relata que nunca havia imaginado dirigir essa peça, porém aceitou quando lhe propuseram montá-la em Stratford. A primeira turnê europeia do Circo de Pequim, segundo o inglês, revelou-lhe que a leveza e a velocidade dos corpos dos performáticos acrobatas eram puro espírito. Isso lhe serviu “como um sinal para ir além da ilustração; ir em busca da evocação”. (BROOK, 2016, p. 94). Um ano depois, em Nova Iorque, a apresentação de um pequeno grupo de bailarinos em volta de um piano “trazia frescor e magia aos noturnos de Chopin, que sempre foram inseparáveis dos ornamentos, das árvores pintadas e da luz do luar.” (BROOK, 2016, p. 94). Ambas as experiências despertaram no diretor britânico a suspeita de que uma forma inesperada de encenação seria descoberta. Juntamente com Trevor Nunn, diretor da RSC à época, Brook acreditava que, trabalhando arduamente, essa forma apareceria.

Começaram, então, a preparar o terreno para que a oportunidade a esse novo formato surgisse. Por meio de improvisações com as personagens e com o enredo e a partir das ideias suscitadas pelos espetáculos do Circo de Pequim e do balé visto em Nova Iorque,³ eles seguiram a percepção dessa forma desconhecida de montar Shakespeare. Tempos depois, com a presença do público durante uma semana na pré-estreia e com a tensão causada pelas reavaliações e pelas correções de cada detalhe, o formato latente que se escondia foi revelado e tornou-se memorável.

Houve propostas para filmar a montagem, mas o diretor sempre as recusou. Para Brook (2016, p. 98), apesar de uma peça poder ser gravada, sempre é necessário achar um formato novo que corresponda à nova mídia. O diretor escreve que “Nenhuma forma de interpretação é para sempre. Uma forma tem de tornar-se fixa por algum tempo, para depois ir embora. Assim, como o mundo muda, há e deverá haver novos e totalmente imprevisíveis *Sonhos*.” (BROOK, 2016, p. 99, grifo do autor).

Os posicionamentos de Rosenbaum e Brook sobre a montagem de *A midsummer night's dream* são bem interessantes, pois não convergem sobre a questão da interpretação da peça de Shakespeare. O jornalista acredita que a peça dirigida por Brook trouxe o impacto próximo àquele do texto shakespeariano, enquanto o diretor destaca a possibilidade de novas e imprevisíveis formas de interpretação. Ou seja: Rosenbaum destaca uma suposta intenção do autor do texto, William Shakespeare, pensando contatar, por meio do novo, uma hipotética essência do texto de partida; e Brook enfatiza o resultado de uma leitura personalista de sua obra e parece buscar no texto de partida uma nova criação. Esses posicionamentos diante da mesma montagem levantam diversas e significativas questões teóricas que orbitam em torno dos termos leitura e interpretação, os quais são indissociáveis. Aqui, destaca-se uma dessas interrogações: por que Rosenbaum e Brook leram os mesmos textos, no caso a peça de Shakespeare e a montagem do *Sonho*, de maneiras diversas?

Júlio Pimentel Pinto (2004, p. 54) afirma que não existe qualquer essência da obra (entendendo-se por essência o elemento fixo constituidor), por isso o centro das atenções passa a ser sua forma de apresentação, sua capacidade de impregnar o olhar do espectador-ouvinte-leitor. Como escreve Vincent Jouve (2002, p. 74), o texto pode programar a leitura, mas cabe ao leitor concretizá-la. Recorde-se o exemplo do Evangelho (εὐαγγέλιον), que, segundo Santo Irineu de Lião (2014, p. 156), é quadriforme. A boa nova é proclamada na

³ O balé era de Jerome Robbins (1918–1998), coreógrafo e diretor cinematográfico estadunidense, vencedor do Oscar de melhor diretor em 1962 pelo filme *West Side Story* (no Brasil, *Amor, Sublime Amor*) (1961), musical adaptado de *Romeo and Juliet*, de Shakespeare.

missa católica sob diferentes leituras/versões: o Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus, ou segundo Marcos, ou segundo Lucas, ou segundo João. Há quem prefira segundo José Saramago. Ainda que não seja uma analogia perfeita, o exemplo do Evangelho mostra as diversas possibilidades de leitura e recriação de um texto.

Assim, não causam estranheza as percepções diferentes de Brook e Rosembaum, pois, ainda segundo Pinto (2004, p. 54), a avaliação de uma percepção – ou, em outros termos, a pertinência de uma leitura – é constituída na relação com outras percepções: “Toda percepção é nova, na medida em que significa uma outra posição do leitor (mesmo que seja o mesmo) em relação ao texto.” (PINTO, 2004, p. 54). Tanto o diretor Peter Brook, criando o seu *Sonho*, quanto o jornalista Ron Rosembaum, assistindo à peça de Brook e lendo-a como um leitor crítico, constroem, a partir de seu próprio olhar, aquilo que se acredita ser a visão de Shakespeare. Pode-se considerar, de forma teórica (e prática), que não existe somente o *Sonho* de Shakespeare, mas o *Sonho* de Brook, o *Sonho* de Rosembaum.

Para Maria Helena Martins (1988 p. 31), uma concepção sintética de leitura a define como um processo de compreensão abrangente, cuja dinâmica envolve, além de componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, fisiológicos, neurológicos, os elementos culturais, econômicos e políticos. Assim, o leitor exerce um papel bastante atuante, muito diferente de um simples decodificador ou receptor passivo. “E o contexto geral em que ele [leitor] atua, as pessoas com quem convive passam a ter influência apreciável em seu desempenho na leitura. Isso porque o dar sentido a um texto implica sempre levar em conta a situação desse texto e de seu leitor” (MARTINS, 1988, p. 32-33).

Afirma-se, então, conforme Martins (1988, p. 32), que a leitura se concretiza a partir do diálogo do leitor com o objeto lido, seja escrito, seja sonoro, seja gestual, seja pictórico, seja factual, seja filmico. Esse diálogo, continua a pesquisadora, é referenciado por situações e circunstâncias espaciais e temporais e desenvolvido de acordo com os desafios e as respostas que o objeto lido apresenta, em função de expectativas e necessidades, do prazer das descobertas e do reconhecimento de vivências do leitor. Também sustenta esse intercâmbio a intermediação de outro leitor, ou de outros leitores. Outra perspectiva sobre a leitura que precisa ser analisada refere-se ao fato de toda ela afirmar-se como parte interessada de uma cultura. “O sentido que se tira da leitura [...] vai se instalar imediatamente no contexto cultural onde cada leitor evolui. Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época.” (JOUVE, 2002, p. 22).

Ponderando sobre a leitura e a produção literária, o crítico estadunidense Harold Bloom (2001b, p. 18) afirma que obras literárias nascem como resposta a obras literárias

anteriores e que essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores – atos que se refletem nas novas obras. Quer dizer, a criação literária é fruto de leituras. E escreve: “A grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabre obras a nossos novos sofrimentos.” (BLOOM, 2001b, p. 19-20). Na afirmação contundente de João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 205), a leitura se impõe como matriz de toda invenção. Harold Bloom e Rocha, ainda que não comentem o ato de traduzir, apresentam uma situação importante para o trabalho do tradutor, especificamente do tradutor de literatura.

Quando se atenta para os aspectos supracitados da leitura e da interpretação, tais como o leitor sendo construtor do texto e a leitura sendo o processo que concretiza a existência do texto, traduzir passa a ser considerada também uma atividade do leitor. Dessa forma, “O texto, como produto da tradução, contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural.” (DINIZ, 1999, p. 28). A tradução como recriação, conforme define Paulo Bezerra (2012, p. 47), deriva-se inteiramente da criatividade do tradutor: “o processo tradutório é um processo criador e, por consequência, a tradução também é criação (BEZERRA, 2012, p. 47).

Thaís Flores Nogueira Diniz (1999, p. 35), ainda tratando desse processo de criação, afirma que a tradução não acontece jamais em um vácuo em que se pressupõe que as línguas se encontram, mas no contexto da tradição de todas as literaturas, no ponto de encontro entre tradutores e escritores, que é cultural. A tradução é produzida “no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.” (DINIZ, 1999, p. 35). Se a tradução de um texto é um filme, maior se revela a atividade tradutória como sendo uma prática crítica e criativa. Dessa maneira, os elementos do texto de partida são empregados criativamente, renovando-se, reconstituindo-se e inserindo-se mutuamente na tradição a partir desse processo de adaptação cultural.

Ao delimitar o problema que motiva esta pesquisa, parte-se do pressuposto de que não há tradução sem interpretação, pois toda atividade de compreensão humana pressupõe a ação interpretativa. O ato de traduzir é fundamentado no diálogo entre texto e tradutor. Este se deixa guiar pelas perguntas, ou temas, que a obra coloca e pelas questões que se faz a partir da obra. Tal abordagem relativiza a dicotomia entre forma e conteúdo, na qual a fidelidade baseia-se, por considerar a obra literária como um todo único, que surge na continuidade e na partilha de conhecimentos. Ademais, ao se apontar para a íntima relação entre interpretação e compreensão, a atividade tradutória é estabelecida como ação criativa; assim, o texto traduzido veicula uma compreensão específica ao público do texto-alvo.

Sabe-se que o trabalho da interpretação demanda do intérprete o diálogo da vivência complexa, subjetiva e histórica a que o autor deu uma forma. Isto é, a constituição psíquica e social do texto. No entanto, “o intérprete está diante do efeito verbal e estilizado de um processo que é sinuoso e, não raro, obscuro para o seu próprio criador.” (BOSI, 1988, p. 278). Certamente, não se desconsideram as zonas de indeterminação que tal empreitada apresenta. Ratifica-se o que Augusto Meyer (2005, p. 57) afirma quando escreve que

o crítico não pode prescindir de uma hipótese, como o cientista, para abrir uma picada no mato virgem dos fatos. Mas também não deve esquecer que, além da clareira mensurável, começa a exuberância das probabilidades, como uma floresta de interrogações. Respeitar o outro lado provável das coisas, admitir em tudo a parte do indeterminado é uma boa tática para quem não gosta de tropeçar nas surpresas irônicas. (MEYER, 2005, p. 57)

Esta pesquisa intenta perceber e analisar essa “clareza mensurável”. A tradução fílmica do texto de partida, que é sua interpretação, será apreendida, destacadamente, por meio de um elemento fundamental: a cultura em que se insere o texto traduzido.

Partindo da ideia de que *Hamlet* é uma obra política, como têm demonstrado romancistas, poetas, ensaístas, dramaturgos e críticos, ao longo dos últimos dois séculos (FOAKES, 1993; AMORIN, 2016), a peça constitui um excelente ponto de partida para diretores que pretendem, através dos escritos de Shakespeare, lançar um olhar sobre a sociedade em que se inserem, sobretudo para as questões sociopolíticas pertinentes ao seu próprio tempo. Esse posicionamento confirma Jan Kott (2003, p. 27), que escreve: “Shakespeare é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer ver.” (KOTT, 2003, p. 27).

Em um novo contexto histórico-social, o texto permite a edificação de sentidos não ainda manifestos no contexto inicial de sua produção. Sendo assim, intenta-se nesta tese buscar respostas para as seguintes questões de pesquisa:

- a) De que forma as culturas de produção e recepção das adaptações fílmicas transformaram – por meio de assimilação, restrição, acréscimo ou reformulação – tópicos que se julgam próprios à peça adaptada e ao seu contexto inicial de produção e recepção?
- b) Como as adaptações elencadas para o *corpus* da pesquisa traduzem as cambiantes identidades culturais de seu contexto de produção a partir de suas variantes históricas e nacionais?

Assim, serão analisados, a partir da ideia de relações entre culturas proporcionada pela tradução cultural, três textos fílmicos baseados no *Hamlet* de Shakespeare⁴, verificando de que forma as culturas de chegada reconstróem essa tragédia a partir da apreciação do outro em seu contexto local, destacando o aspecto sociopolítico. Constituem o *corpus* fílmico deste trabalho os filmes *A Herança* (1970), de Ozualdo Candeias, e *O Jogo da Vida e da Morte* (1971), de Mario Kuperman. Ambos surgiram logo após a implantação do Ato Institucional nº5 (AI-5)⁵, de 1968, que recrudescu a ditadura militar brasileira. Além dessas películas, será analisado o filme *Hamlet* (2014), de Cristiano Burlan, cuja estreia acontece em um período democrático após as manifestações de junho de 2013, quando milhares de brasileiros foram às ruas para protestarem, sob pautas diversas e difusas, por um Brasil melhor.

A pesquisa divide-se em cinco capítulos. No primeiro, discorre-se sobre determinadas características da história da América Latina que fizeram do problema da emulação uma questão imperiosa, visto que o sujeito latino-americano relê e toma posse da literatura canônica europeia e estadunidense, inserindo-a em propósitos políticos próprios, apresentando-se como culturas shakespearianas. Conclui-se que a leitura de Shakespeare foi extremamente frutífera para a construção do caráter dos povos latino-americanos.

No segundo capítulo, busca-se demonstrar que *Hamlet* é uma obra eminentemente política, apesar de toda uma tradição que a coloca como uma peça da subjetividade moderna. O argumento fundamenta-se nos seguintes tópicos: a) o teatro elisabetano, caracterizado como teatro político; e b) a dramaturgia shakespeariana, construtora de uma visão específica em relação ao poder sob a dinastia Tudor. O aporte teórico se debruça sobre leituras políticas da obra de Shakespeare feitas e analisadas por alguns nomes da crítica nacional e estrangeira, como os brasileiros Ghirardi (2011) e Heliadora (2005) e o britânico Hadfield (2004).

⁴ Ao finalizar esta tese, foi lançado, em outubro de 2022, na 46ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, o longa-metragem *Hamlet*, sob a direção de Zeca Brito; portanto, não foi possível incluir esse filme nesta pesquisa de doutorado. Conforme Isidoro Guggiana (2022), a produção, rodada em abril de 2016, em Porto Alegre, traz o crítico de cinema e ator Jean-Claude Bernardet e a ex-presidenta Dilma Rousseff. Segundo Brito (*apud* GUGGIANA, 2022), o filme é uma leitura poética das ocupações estudantis, que contextualizam a ação em *Hamlet*. O realizador combina os gêneros de ficção e documentário a fim de retratar uma sociedade dividida entre a cartilha ditada pelas elites e a reflexão da própria ação dos movimentos sociais. Zeca Brito (*apud* GUGGIANA, 2022) afirma que o filme explora o dilema do existir como ser político em meio à desconstrução da democracia brasileira da segunda metade da década de 2010 até hoje. A dúvida do protagonista fica entre assumir a ação, tomar as rédeas da vida e escrever o próprio destino, ou entregar-se aos rumos da história. *Hamlet* é uma produção da Anti Filmes, com coprodução da Galo de Briga Filmes. O diretor também assina a produção, juntamente com Clarissa Virmond, Frederico Ruas e Tyrell Spencer, e o roteiro, dividido com Frederico Ruas.

⁵ Atos institucionais (AI) eram decretos com poder constitucional empregados pelos militares brasileiros para legitimarem as violências e as ilegalidades cometidas durante o período da ditadura militar no Brasil. O AI de número 5 (AI-5) concluiu um projeto de endurecimento do regime desde o golpe de 1964. Foi uma ferramenta que consolidou o autoritarismo e intimidou qualquer tentativa de oposição política. Esteve em vigor durante dez anos e foi o responsável pela cassação dos direitos políticos e pela prisão de centenas de pessoas.

O terceiro capítulo detém-se na fundamentação teórica que embasará a análise crítica das traduções filmicas. É fundamental pensar sobre a premissa que alicerça esta pesquisa: estudar as adaptações filmicas brasileiras de *Hamlet* não somente cotejando-as ao texto verbal, mas investigar a relação entre culturas que propiciou as leituras cinematográficas dessa tragédia isabelina. Metodologicamente, procura-se partir da análise textual para a análise de cunho cultural, considerando as características cinematográficas dos filmes elegidos. Apesar de não submeter o estudo a categorias estanques de análise, que poderiam, em alguma medida, ser incoerentes com a fluidez dos textos dramáticos e filmicos, o trabalho metodológico fundamenta-se na abordagem crítica de teóricos a respeito das questões sobre leitura, interpretação e leitores, como Bloom (2001), Jouve (2002) e Compagnon (2010). Outros fundamentos teóricos relacionam-se à ideia de tradução como reescritura de Lefevere (1992) segundo concepção da tradução dos Estudos Descritivos de Toury (1995) e da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), e do conceito de tradução transcultural de Diniz (1999) e de tradução intercultural segundo Silva (2013).

Na quarta parte desta tese, apresenta-se um brevíssimo panorama das traduções cinematográficas das peças de Shakespeare no Brasil. Os títulos mencionados de reescrituras das peças do dramaturgo inglês explicam as mudanças nas traduções, transformações que se articulam com a visão de mundo e da cultura do tradutor/reescritor. O cineasta, portanto, em seu processo tradutório, trabalha com os textos shakespearianos de maneira livre, objetivando uma produção relacionada a seu tempo.

No quinto capítulo, analisam-se as três adaptações de *Hamlet* para o cinema brasileiro supramencionadas. Os três filmes, apesar de baseados na mesma obra shakespeariana, apresentam visões diferentes do texto de partida, diferenças temáticas e estruturais relevantes entre si e alguns pontos de interseção entre eles. Intenta-se demonstrar a singularidade da tradução, pois baseada em leitura e interpretação do tradutor.

Serão analisados alguns aspectos presentes em *Hamlet* que circunscrevem o mundo político da peça e imbricam entre si: a percepção de “mundo fora de prumo”, a questão da legitimidade do soberano (que envolve o tema do regicídio, da usurpação e do destronamento), a corrupção como imagem de um específico fazer político e a morte como resultado de escolhas políticas. Essas três categorias serão empregadas para direcionar a análise do *corpus*, buscando entender de que maneira esses elementos políticos foram adaptados nos filmes brasileiros. É de interesse desta pesquisa compreender como Candeias, Kuperman e Burlan empregaram a tragédia política *Hamlet*, de William Shakespeare, para pensar o Brasil a partir de um texto deslocado espacial e historicamente.

O estudo dos contextos históricos brasileiros escora-se nas leituras e nas análises do período ditatorial feitas por historiadores e jornalistas, por exemplo: Skidmore (1999), Fausto (2013), Napolitano (2014) e Schawarcz e Starling (2018). A propósito das questões agrárias durante a ditadura, estudam-se Prado Júnior (1976), Martins (1981) e Linhares e Silva (1999). Sobre as manifestações de junho de 2013, serão consultados Gohn (2014), Schawarcz e Starling (2018) e Pinheiro-Machado (2019).

Finalmente, nas considerações finais, buscar-se-á o esboço das principais contribuições deste trabalho, enumerando-se também os desdobramentos possíveis para os apontamentos aqui expostos.

Nesta pesquisa, as citações de *Hamlet* em língua portuguesa são de Lawrence Flores Pereira, visto ser autor de uma das mais recentes traduções da peça, a qual traz o maior número de notas, e fazer referência ao *Hamlet* editado por Harold Jenkins, cujo texto empregou-se nas citações do original em inglês. Para as outras obras de Shakespeare, utilizaram-se as traduções de Bárbara Heliodora. As outras versões para o português são traduções livres do autor deste trabalho. Quanto às epígrafes, manteve-se o emprego de letras maiúsculas/minúsculas e itálico tal qual o uso nos originais.

2 POR QUE SHAKESPEARE?

Enter CALIBAN

(SHAKESPEARE, 2016, p. 194)

Sabe-se que as culturas são polissistemas e que há relações conflituosas entre diversos estratos que as compõem a fim de ocupar posições de poder; daí as noções utilizadas de centro e periferia. Rocha (2017, p. 185-186) prefere falar em culturas hegemônicas e não hegemônicas; porque, ao substituir o termo “periférico” pela ideia de “não hegemonia”, ele acredita que se destacam as assimetrias políticas, econômicas e culturais, assim respeitando o dinamismo do mundo contemporâneo.

Na análise de Rocha (2017), as relações de hegemonia e não hegemonia são triangulares, ou seja, um dos elementos ocupa uma posição central em relação a outro, mas é periférico no que tange a um terceiro. Por exemplo, o Brasil colônia ocupava posição inferior em relação ao Portugal metropolitano, o qual, por sua vez, era não hegemônico em relação à Inglaterra. Como as relações são dinâmicas, a hegemonia é cambiável. Veja-se o que aconteceu com o idioma francês. Considerado secundário em relação ao latim no início da modernidade, tornou-se a nova coíne no século XIX, perdendo sua predominância para o inglês no século XX após a Segunda Guerra Mundial. Um último exemplo: Carlos Alberto Nunes (s. d., p. 11) informa que Sir Thomas Bodley (1545-1613), quando fundou a famosa biblioteca de Oxford, que hoje leva seu nome, demonstrava tanto desprezo pela literatura dramática de seu tempo que revelou o propósito de não permitir que as peças elisabetanas fizessem parte de suas coleções. Hoje, porém, são consideradas as obras mais valiosas da Biblioteca Bodleiana justamente os raros exemplares preservados das edições príncipes daqueles textos.

Rocha (2017) identifica nas culturas não hegemônicas modernas um resgate potencialmente produtivo da influência⁶ e afirma que a América Latina articulou culturas que, recorrendo ao olhar alheio, definiram sua própria imagem. O nome mesmo – América Latina – já revela o olhar estrangeiro, que foi determinante na criação desse espaço físico e simbólico. Toda cultura não é algo isolado e enfrenta a alteridade em qualquer época; todavia,

⁶ O termo “influência” é bem fecundo na teoria literária. Para uma visão geral da história do conceito, sugere-se a leitura de “Influência, imitação e originalidade”, em *Literatura comparada*, de Sandra Nitrini (2000), e o tópico “Influência”, escrito por Arthur Netrovski em *Palavras da crítica*, coletânea organizada por José Luís Jobim (1992).

no caso das culturas latino-americanas, a partir da invasão europeia, tal circunstância não hegemônica definiu a invasão cultural. Nessa conjuntura, há o que Rocha (2017, p. 122-123) chama de “interdividualidade coletiva”, ou seja, a centralidade do Outro no plano amplo e complexo do conjunto de uma nação. É o caso do Brasil e de tantos outros países de passado colonial recente. Essas nações apresentam culturas shakespearianas, termo cunhado por Rocha (2017). Esses raciocínios são apresentados e comentados abaixo, a partir, principalmente, das considerações desse pesquisador⁷.

De forma geral, as culturas shakespearianas definem a si mesmas, em plano coletivo, a partir da centralidade de um outro. A história cultural latino-americana, por exemplo, durante o século XIX, não é compreendida sem a influência da cultura francesa. No século XX, após a Segunda Grande Guerra, não se compreende a história da América Latina sem a norte-americanização da cultura. Assim, “a vocação das culturas latino-americanas exige uma perspectiva comparada, a fim de dar conta dessa oscilação constante entre o próprio e o alheio, num vaivém epistemológico que leva longe e não chega a cristalizar uma forma fixa.” (ROCHA, 2017, p. 122). A América Latina seria um ser em tradução, isto é, sua subjetividade se constituiria em traduzir o dito universal, reconhecido como alheio, para códigos culturais próprios.

Nesse contexto, parece despropositada a crença na possibilidade de uma determinação autotélica dessas culturas latino-americanas, descartando totalmente a presença dos elementos estrangeiros, considerados sob uma ótica negativa. A colonização europeia, violenta e traumática, é empregada por muitos como justificativa para um retorno a uma suposta plenitude cultural intrínseca à América Latina anterior às grandes navegações, o que produz a defesa de um processo cultural de valorização daquilo que é eminentemente próprio, ou seja, do elemento indígena anterior à invasão europeia. Tal atitude parece ser tão improdutiva quanto a tendência europeizante, visto que os dois extremos devem ser driblados, pois a simultaneidade e a superposição de tempos históricos distintos são os traços mais característicos da experiência cultural latino-americana. É certo que a negação da possibilidade de um pensamento aborígine não evita que se reconheça o influxo local, já que as culturas se intercambiam. Consequentemente, produzir sínteses culturais complexas e

⁷ Informações retiradas tanto da obra *Culturas shakespearianas* (2017) quanto fornecidas pelo próprio autor na palestra de lançamento desse livro, realizada pela empresa É realizações no É Realizações Espaço Cultural, em São Paulo (SP), em 5 de outubro de 2017.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BLi1hcYs0bA&feature=emb_logo
Ou em <https://www.erealizacoes.com.br/palestras>. Acesso em: 2 jan. 2021.

dinâmicas – as quais estão sempre em curso – é uma forma não hegemônica de enfrentar a presença de temporalidades diversas.

Por estarem em situações assimétricas de poder, as culturas não hegemônicas desenvolveram uma forma artística e intelectual específica a fim de lidar com a situação de desigualdade objetiva em que se encontram. Essa estratégia reúne um conjunto de procedimentos empregados por artistas, intelectuais, escritores, em suma, inventores que ocupam o lado menos favorecido dos intercâmbios; é a poética da emulação, como definida por Rocha (2017). Nessa poética, os vocábulos “criar” e “inventar”, costumeiramente empregadas como sinônimos, são definidos com sentidos bem distintos. Criar, do latim *creare*, significa, segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009), fazer existir; dar origem a algo ou alguém a partir do nada. É um verbo de poder. Inventar, do latim *invenire*, segundo o *Dicionário acadêmico de latim* (2014, p. 259), significa “encontrar”, “descobrir”. É um verbo de aceção mais despreziosa. Inventar, que evoca o sentido de “encontrar o que já existe”, demanda que haja elementos prévios, futuramente recombinaos em arranjos e relações ainda inexplorados. “As culturas shakespearianas pertencem ao domínio da *inventio*.” (ROCHA, 2017, p. 227, grifo do autor).

Segundo Rocha (2017, p. 227-228), a invenção é um dos procedimentos-chave para a poética da emulação, cujo corolário é a anterioridade da leitura em relação à escrita. No caso de culturas não hegemônicas, a tradução encontra-se na posição central no desenvolvimento da tradição, pois geralmente reforçam imagens hegemônicas. O tradutor seria um inventor, já que ele parte sempre de um texto prévio. Se a originalidade for concebida como *creatio*, o autor é visto como um demiurgo; se, em vez disso, for entendida como *inventio*, ele se destaca como leitor sedento da tradição, incorporando-a e reciclando-a. O autor será um “adaptador”, típico da prática tradutória: “A poética da emulação é uma forma de enfrentar os impasses oriundos da centralidade da cópia como correlato objetivo da impossível origem.” (ROCHA, 2017, p. 234).

Na teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (2013), uma das consequências da disputa pelo centro do polissistema literário é a tensão entre princípios literários primários (inovadores) e secundários (conservadores). Depois de uma forma primária alcançar o centro e conquistar a canonicidade por manter-se nessa posição por certo período, ela passa a ser considerada uma fórmula consagrada. Seus adeptos, inovadores de início, seguem então uma atitude conservadora, mostrando-se contrárias a ideias literárias novas. Todavia, esses modelos, inevitavelmente, acabam por ceder a modelos novos, que suplantarão os antigos e ocuparão a posição privilegiada no centro. Esse processo se repetirá de modo indefinido,

garantindo o caráter dinâmico do polissistema. Incapazes da *creatio*, a inovação das culturas não hegemônicas acontece na *inventio*.

As culturas não hegemônicas, em seus processos históricos, possuem dinâmicas próprias que não supõem uma assimilação neutra das culturas hegemônicas. Elas selecionam o que deve ser imitado. Imitam, pois não podem fazer outra coisa; todavia, quando imitam, inventam, adaptam, colocam a realidade nativa no imitado. Enfim, emulam. A poética da emulação constitui-se estratégia para lidar com a presença de um modelo, aceito como autoridade e adotado como fonte de determinação da interdividualidade coletiva.

Há um importante paradoxo implícito na experiência histórica da secundidade (caráter secundário dos inícios coloniais) das culturas latino-americanas; pois, se a posição não hegemônica é fator de marginalização dessas culturas, a poética da emulação converte essa secundidade em potência inesperada, visto que parte da imitação em direção à emulação inventiva. Tome-se a angústia da influência,⁸ de Bloom (1991), como elemento esclarecedor da poética da emulação. Os “poetas fortes” das culturas hegemônicas podem se dar ao luxo de sofrerem a ansiedade da influência, desejosos de uma originalidade que os eleve à posição de verdadeiros criadores. “Em culturas não hegemônicas, a simples postulação de primogenitura estética assume um tom invariavelmente cômico. Nessas latitudes, o dilema não é driblar uma possível ‘angústia’, mas beneficiar-se da ‘produtividade da influência’”. (ROCHA, 2017, p. 226). Enfim, no campo político cultural, a posição objetivamente secundária das culturas shakespearianas propicia um estímulo à invenção.

Parece contraditório utilizar o adjetivo shakespeariano para determinar as culturas não hegemônicas, já que Shakespeare é o autor central por excelência da cultura hegemônica ocidental. Percebe-se, no entanto, a onipresença da obra shakespeariana no cenário de culturas não hegemônicas. O autor inglês é fundamental nesses espaços não apenas pelos temas das peças, mas destacadamente por seu modo de composição, a saber, a constante apropriação do outro. No capítulo “A Ópera”, de *Dom Casmurro*, Machado de Assis (2008, v. 1, p. 940)

⁸ Para Bloom (1991), aquele que lê, ao reescrever para sua própria escritura os livros lidos, reorienta o entendimento das obras anteriores. Assim, a história da literatura se confunde com a das influências poéticas, pois os grandes escritores, isto é, os poetas fortes, fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação. Todo texto é uma leitura de outro. No entanto, a leitura é sempre contra a influência. Compete, então, ao crítico reconhecer os “desvios” das figuras de um texto em relação ao outro. Bloom advoga também a ideia borgeana da criação do precursor pelo poeta, mas afirma que a ligação entre eles é polêmica. A angústia da influência é a sensação paralisadora que todo poeta tem do precursor; é a falência da imaginação. O ciclo do poeta-como-poeta se desenvolve em seis estágios: 1) *clinamen*: desleitura do predecessor propriamente dita; 2) *tessera*, complementação do precursor pelo poeta novo; 3) *kenosis*, esvaziamento do poeta, mecanismo de ruptura; 4) *demonização*, deslocamento na direção do contra-sublime; 5) *askesis*, ascese que permite o poeta novo interpretar seu antecessor, e 6) *apophrades*, retorno dos mortos, apropriação do poeta mais velho.

define Shakespeare como o maior autor precisamente porque ele era um “plagiário”. No trecho, o dramaturgo inglês plagia o próprio Deus. Nesse fragmento da obra, Machado expõe de forma notável a modernidade de sua intuição: o autor mais importante é aquele que não sabe ser original. O processo inventivo do autor inglês fundamenta-se na ideia de que quem escreve torna-se original quando se apropria do outro por meio da leitura. O melhor autor, enfim, é sempre o leitor mais atento. Quase todas as peças de Shakespeare não desenvolveram ideias “originais”, mas ele sempre soube aproveitar-se de material prévio, mesclando fontes diversas numa composição própria. Shakespeare foi um dos maiores escritores, senão o maior, que se beneficiaram do alheio. Rocha (2017, p. 140) conclui que o modelo inventivo de Shakespeare é perfeito para autores de contextos marcados por discrepâncias políticas, econômicas e culturais. Há eloquentes exemplos de apropriação de Shakespeare para a construção de uma identidade coletiva.

No século XVIII, quando a Alemanha sofria de um sentimento de inferioridade em relação à cultura francesa, “As versões de Shakespeare realizadas por Wieland, juntamente com as de Eschenburg [1746-1820] e A. W. Schlegel [1767-1845] e as de Ludwig [1773-1853] e Dorothea Tieck [1799-1841], ajudaram a fundar a literatura alemã moderna.” (SARAIVA, 2011, p. 58). Segundo Pedro Süssekind (2008, p. 11-12), Shakespeare veio a ser, para os alemães, a principal referência de um projeto de reestruturação do teatro nacional. A necessidade da criação de uma dramaturgia alemã é explanada na primeira versão do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), publicada em 1795. Nesse romance de formação (*Bildungsroman*), a representação da obra shakespeariana, em clara oposição à influência neoclássica francesa, é considerada a via certa para dotar o povo da Alemanha de um “teatro nacional” que corresponda à identidade do público alemão,

No século XIX, as línguas eslavas sofriam com a hegemonia da cultura russa imperial sobre a literatura, o pensamento e a cultura nativa. Havia o preceito, nas culturas eslavas, de que a escrita de um romance épico nacional – sonho desmedido do romantismo oitocentista – seria possível somente caso se ousasse na escrita. Tal ousadia ocorreria após a tradução das obras de Shakespeare. Era como se a tradução propiciasse ao idioma eslavo a musculatura adequada para voos maiores. (Informações verbais)⁹

⁹ Informações fornecidas por João Cezar de Castro Rocha, na Palestra de lançamento do livro *Culturas shakespearianas*, realizada pela empresa É Realizações no Espaço Cultural, em São Paulo (SP), em 5 de outubro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BLi1hcYs0bA&feature=emb_logo ou em <https://www.erealizacoes.com.br/palestras>. Acesso em: 2 jan. 2021.

Em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, percebe-se que Machado de Assis não se preocupava em alicerçar sua obra literária com objetivos nacionalistas afins aos de José de Alencar (1829-1877). Ele escreve que é errônea a opinião do artista ou do crítico que “só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” (ASSIS, 2008, v. 3, p. 1205)

[...] Machado busca, portanto, seu próprio caminho literário, garantindo para si uma fisionomia e para a literatura brasileira, o dissimilar. Machado só poderia atestar o heterogêneo, porque só aí encontrava o seu lugar e só aí poderia aninhar o desejo de “criar uma literatura mais independente”, uma literatura não nacionalista, mas nacional, que participasse da idéia de continuidade da tradição [...]. (JUNQUEIRA, 2008, p. 159)

Segundo o trecho acima, Machado acredita que uma literatura somente poderia tornar-se sólida no berço de uma tradição que não se restringisse à literatura nacional, ainda adolescente, se quisermos usar as palavras do próprio romancista. Em seu caminho artístico, ele foge do descritivismo nacionalista para ocupar-se do homem brasileiro, tornando-se nacional em vez de nacionalista. A fim de prosseguir com a tradição, é necessário não somente o talento como qualidade essencial, mas a leitura dos escritores de antes e a análise dos caracteres dos indivíduos, procurando revelar o mundo interior das personagens:

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (MACHADO, 2008, v. 3, p. 1210-1211)

Machado de Assis revela seu modo de produzir literatura a partir da leitura dos clássicos. Pressupondo que se lê em busca de mentes mais originais do que a nossa, como afirma Bloom (2001a, p. 21), confirma-se o método de Machado em produzir arte literária, não como um plagiário ou um copista de capacidade duvidosa para a produção de textos, mas alguém hábil em tirar beleza nova da antiga (não menos bela por ser anosa). Para alimentar-se e produzir uma literatura nacional em vez de nacionalista, Machado recorre a William Shakespeare.

Os melhores autores e pensadores latino-americanos intuíram essa afinidade eletiva com o método de composição de Shakespeare. A partir da apropriação da peça *The tempest* (1611), buscou-se uma autodefinição da identidade latino-americana, de sua interdividualidade coletiva. Desde o fim do século XIX, as personagens shakespearianas Ariel e Calibã têm sido apresentadas como ícones culturais. O último, destacadamente, veio a ser considerado um símbolo das populações nativas colonizadas no Caribe, na América Latina e na África.

No começo do século XX, *Ariel* (1900), do escritor uruguaio José Enrique Rodó (1871-1917), reflete, conforme Regiane Gouveia (2013, p. 1), sobre a realidade da América Latina, quando a identidade do continente parecia ameaçada tanto pela admiração que muitos intelectuais e políticos latino-americanos manifestavam pelos Estados Unidos quanto pela política imperialista norte-americana, pondo em perigo a independência e a soberania de certas repúblicas hispano-americanas. Calibã representa a América do Norte, na pequenez de seu utilitarismo e pragmatismo, em contraponto a Ariel, gênio luminoso e espiritual, representante da cultura latina. Temor semelhante acometeu o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916). Ele via com apreensão o destino da Nicarágua e da América Central diante da ameaça representada pelo avanço político e cultural do país ianque, definido prematuramente como Calibán, em *Los raros* (1896).

Na década de 1970, o poeta cubano Roberto Fernández Retamar (1930-2019) publicou o ensaio *Calibã* (1971). Maria Bernardete Ramos Flores (2006) informa que Retamar define, peremptoriamente, o Calibã shakesperiano como uma metáfora poderosa que se refere não somente à América Latina, mas a todos os condenados da Terra, rejeitando totalmente a associação do mito de Calibã aos norte-americanos e associando-o à imagem do revolucionário anticolonialista. O livro de Retamar inspirou o dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009) a escrever *A tempestade* (1976). Na peça, Calibã é visto como um oprimido que define a si mesmo como negro, índio e mestiço. Nas literaturas moçambicana e angolana nos anos 1970, período da descolonização, os escritores produziam uma literatura que eles denominavam de calibanesca: “Nas literaturas africanas de língua portuguesa Caliban, personagem [...] que se apropriou da linguagem colonialista de Próspero, foi adquirindo contornos de um mito fundador, símbolo da emancipação cultural e linguística.” (CORREIA, 2017, p. 2064).

O Caribe anglófono também se apropriou de *The tempest*. Destaca-se o poeta George Lamming (1927-), que escreveu *The Pleasures of Exile* (1960), quando a região ainda era domínio inglês, pensando Calibã, segundo escreve Sirlei Santos Campos (2001, p. 92-93),

como escravo possuidor de traços do índio caribenho, negro, colonizado, exilado de suas raízes e cultura e limitado em suas realizações pela língua do colonizador. O dramaturgo martiniquense Aimé Césaire (1913-2008), em sua obra *Une tempête* (1969), imagina um Calibã negro, guerrilheiro e revolucionário, opondo-se a um Ariel mulato, intelectual cooptado pelo poder da metrópole. A “obra pretende a busca pela identidade negra no contexto colonial, destacando também a produção literária no contexto da negritude.” (GUARIENTI, 2012, p. 245).

Enfim, determinadas características da história da América Latina fizeram do problema da emulação uma questão imperiosa, pois o sujeito latino-americano tem direito de reler e possuir a literatura canônica europeia e estadunidense, inserindo-a em propósitos políticos próprios. A leitura latino-americana de Shakespeare foi extremamente frutífera para a construção do caráter dos povos dessas latitudes.

Na triangulação colonial brasileira, em que a metrópole portuguesa é não hegemônica em relação à Inglaterra, não há como desprezar o Outro inglês. Rosamaria Reo Pereira (2005), de cuja pesquisa foram retiradas a maioria das informações subsequentes a respeito da presença da Inglaterra no Brasil, afirma que a ascendência inglesa sobre a vida, a paisagem e a cultura brasileiras aconteceu mais precisamente a partir da chegada da Família Real Portuguesa ao País em 1808.

Houve explícita ajuda inglesa na fuga da realeza, pois a Inglaterra, entre outros interesses, objetivava a possibilidade de novos mercados nas colônias portuguesas, já que as nações europeias estavam subjugadas pela França napoleônica. Ao chegar à Bahia, em janeiro de 1808, D. João VI (1767-1826) autorizou as relações comerciais entre os dois países e assegurou aos cidadãos ingleses privilégios não cedidos a outros. Entre as prerrogativas, citam-se garantias em transações comerciais, direito de viajar e residir em domicílios portugueses e respeito à propriedade e à liberdade religiosa. Mesmo após o retorno do Rei para Lisboa, em 1821, os ingleses continuaram com seus negócios no Brasil. Eles instalaram instituições econômicas, políticas e intelectuais, cujo domínio atingiu seu auge entre 1825 e 1827 e se estendeu até as primeiras décadas do século XX.

Por depender das armadas inglesas para a defesa de suas colônias e para a recuperação do território metropolitano, Portugal cedeu às vontades da Inglaterra e amorteceu a tarifa de importação dos produtos daquela ilha, o que ocasionou uma vantagem enorme a esse país europeu mesmo em relação a Portugal. Além disso, por meio do Tratado de Comércio e Navegação entre os dois países, em 1810, a nação inglesa obteve ampla autoridade para participar de forma decisória sobre a vida comercial e civil do Brasil. A

Inglaterra foi a nação que mais se beneficiou com esse acordo, dito bilateral. Com relação às indústrias, as primeiras estradas de ferro, os telégrafos, os bondes, as moedas modernas de engenho de açúcar, a iluminação a gás, os barcos a vapor e as redes de esgoto foram, quase sempre, realizações inglesas. Mesmo após a independência do Brasil, em 1822, o governo britânico recusou-se a reconhecer os juízes consagrados pela Constituição do Império brasileiro, considerando-os insatisfatórios. Os ingleses mantiveram no País a figura institucional do Juiz Conservador da Nação – aceita em 1808 por D. João VI –, a quem ficavam subordinadas as demandas jurídicas de interesse inglês.

Exercendo importância sobre as mudanças políticas e econômicas do Brasil, torna-se impossível discordar da influência da literatura inglesa na literatura nacional. Considerando que os polissistemas econômicos e políticos influenciam o polissistema literário, promovendo ou desconsiderando os produtos artísticos, os escritores ingleses – principalmente romancistas – passaram a ser lidos e divulgados na sociedade brasileira. Livrarias e gabinetes de leituras foram os principais responsáveis pela difusão e pela circulação de romances em terras brasileiras. A fundação da Imprensa Régia, em 1808, a suspensão da censura, em 1821, e o crescente estabelecimento de livreiros franceses no Rio de Janeiro também foram responsáveis pela divulgação da leitura de romances ingleses no Brasil. A interferência cultural no vocabulário, nos costumes, nas expressões e nos lugares referidos, por exemplo, na obra de José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908), revelam a fecundidade da apropriação das obras estrangeiras pelos escritores do Brasil. A literatura brasileira criou sua própria identidade, assimilando as diversas faces dos diferentes povos que por aqui deixaram suas marcas.

Em relação ao polissistema teatral, Shakespeare tem sido encenado no Brasil desde o século XIX. Primeiramente, nas traduções neoclássicas de Jean-François Ducis (1733-1816) pelo ator João Caetano (1808-1863). Com exceção da interpretação de um *Hamlet* por Caetano, em 1835, baseado em tradução do inglês, todas as outras apresentações seguiram as versões do dramaturgo francês. Essa marca neoclássica revela a importância cultural francesa no teatro brasileiro, ao ponto de as versões mais próximas ao texto de partida desagradarem o público. Conforme Bárbara Heliadora (2008b, p. 325), as companhias estrangeiras que visitaram o Brasil durante o século XIX apresentavam o Shakespeare de Ducis. Em 1871, porém, duas companhias italianas chegaram ao Rio de Janeiro e apresentaram, em italiano, peças shakespearianas baseadas no texto em inglês. Uma das trupes era de Ernesto Rossi (1827-1896), a outra, de Tommaso Salvini (1829-1915), ambos grandes intérpretes das personagens do dramaturgo da Inglaterra. Houve outras visitas de

companhias estrangeiras, mas a Primeira Grande Guerra (1914-1918) interrompeu esses fluxos. Para Heliodora (2008b, p. 326), isso fez com que Shakespeare ficasse esquecido por muitos anos.

Demorou quase cem anos para que, após as encenações de João Caetano no Brasil, outra companhia brasileira levasse Shakespeare aos palcos. Isso ocorreu em 1938, quando o Teatro do Estudante (TEB), de cunho amador, estreou a peça *Romeu e Julieta*. Em 1948, o TEB montou *Hamlet*, dirigida por Wolfgang Hoffmann Harnisch (1893-1965)¹⁰. A produção se tornou uma das mais famosas da história do teatro brasileiro. Após o êxito de *Romeu e Julieta*, surgiram diversas outras montagens por outras companhias, como o Teatro Experimental do Negro (com *Otelo*, em 1946), o Grupo do Teatro Experimental de São Paulo (*As alegres comadres de Windsor*, também em 1946), o Teatro Escolar do Colégio Pedro II (*Sonho de uma noite de verão*, em 1947) e o Teatro do Estudante de Pernambuco (*Otelo*, em 1951 e 1952). Em fins dos anos 1940, realizou-se um festival voltado à representação exclusiva de Shakespeare, realizado pelo TEB. Eugenio Gomes (1961, p. 24) afirma que foi a criação do TEB, no Rio de Janeiro, que atraiu o interesse não somente da cidade, mas do País inteiro, para o mundo shakespeariano.

Fabiana Siqueira Fontana (2014, p. 47) escreve que a escolha por Shakespeare assinala algo ainda pouco discutido sobre o teatro brasileiro moderno: a centralidade de Shakespeare para a compreensão da finalidade do teatro em relação à nação. Ao fundar o TEB, o diplomata Paschoal Carlos Magno (1906-1980) buscava contribuir para a instalação de um teatro de Arte no Brasil que elevasse culturalmente o País.

O nome de Shakespeare serviu então para fundamentar e consubstanciar uma iniciativa que muito foi louvada por seu aspecto de ousadia, civismo e desinteresse. O sucesso de *Romeu e Julieta*, do TEB, foi assegurado, na maioria dos jornais, em virtude do seu intuito enquanto empreendimento da juventude, o qual era o de concorrer para o progresso do teatro nacional, e conseqüentemente, do país enquanto nação. (FONTANA, 2014, p. 47)

O *Hamlet* do TEB excedeu não só a circunscrição do amadorismo teatral, mas os limites do próprio cenário artístico da cidade. Com uma carreira bastante longa, em comparação ao que era comum em termos de ciclo de apresentação para o teatro amador na época, a tragédia de Shakespeare encenada pelo TEB atingiu um total de 50 sessões, dadas em

¹⁰ É interessante a montagem ser feita por um estrangeiro e ser considerada, como se verá posteriormente, como um *Hamlet* brasileiro. Marca da Cultura shakespeariana, teorizada por Rocha (2017)?

três municípios distintos: Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas¹¹. Tendo, portanto, estreado no dia seis de janeiro, o *Hamlet* do TEB despediu-se dos palcos em meados de julho de 1948, no momento em que era realizada a sua turnê.

O espetáculo alcançou imenso sucesso em termos de crítica e de público, no entanto foi bastante reprovado pela imprensa. Todas as opções de montagem foram questionadas. Há um fato interessante nessas repreensões: travou-se, nos jornais, um verdadeiro debate por Sérgio Cardoso (1925-1972) ter encarnado um Hamlet brasileiro. A discussão fundamentava-se na relação entre a obra clássica e a tradição ocidental. Boa parte dos críticos partiam sempre de referências externas, colhidas junto de experiências de artistas europeus ou norte-americanos que interpretaram tal tragédia. Em outras palavras: o espetáculo do TEB foi avaliado com base numa cartilha de especialistas formada por princípios estéticos precedentes de fora do País, buscados muito no que se sabia da crítica estrangeira ou no que se vira fora do Brasil. Outros críticos, na defesa de um Hamlet brasileiro, expressaram-se nos jornais em favor da empreitada no TEB.

Fontana (2014, p. 58) conclui que Shakespeare impulsionou algumas das propostas de reformulação do teatro no Brasil, que aparecem a partir do final dos anos 1930, porque alguns amadores, baseando-se numa tradição tomada como universal, parecem ter procurado dar um salto qualitativo rumo ao que era considerado mais desenvolvido, o teatro realizado nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos.

Além da literatura e do teatro, o cinema inseriu, em larga escala, a figura de Shakespeare no imaginário cultural do País. Marcel Vieira Barreto Silva (2013, p. 278) escreve que os principais filmes realizados em Inglaterra, Itália, Estados Unidos, França e Alemanha, que são essenciais para o surgimento de uma imagem shakespeariana nas três décadas iniciais do século XX, circularam no Brasil, bem como os primeiros longa-metragens silenciosos alemães e italianos e os filmes shakespearianos da Hollywood sonora. Assim, conclui Silva (2013, p. 278), se as companhias teatrais, após o trabalho de João Caetano em meados da primeira metade do século XIX, só voltariam a encenar Shakespeare no Brasil em 1938, com o Teatro do Estudante, foi, então, pelo cinema que o dramaturgo inglês, paulatinamente, estabeleceu raízes em nosso ambiente cultural.

Ao comentar sobre duas apresentações teatrais em alemão na colônia germânica brasileira ocorridas em 1929, protagonizadas pelos trágicos Paul Wenege (1874-1948) e Alexander Moissi (1879-1935), Eugênio Gomes ([1961], p. 23) afirma que filmes

¹¹ Certas fontes assinalam que *Hamlet* foi apresentado também em Santos, mas nada muito exato sobre isso foi encontrado, o que, por enquanto, parece desmentir o fato.

escandinavo e alemão, projetados alguns anos antes, contribuíram para despertar mais vivo interesse pela tragédia shakespeariana entre as novas gerações. Silva (2013, p. 278) afirma que os filmes eram *Hamlet: the drama of vengeance* (1921), dirigido por Svend Gade (1877-1852) e protagonizado por Asta Nielsen (1881-1972)¹², e o filme *Othello* (1922), dirigido por Dimitri Buchowetzki (1885-1932) e estrelado pelo já famoso Emil Jannings (1884-1950). A afirmação de Gomes apresenta a consciência de que o cinema desempenhou um papel fundamental na introdução de Shakespeare na cultura brasileira, seja estimulando as novas gerações para melhor conhecer a sua obra, seja apresentando as histórias e cenas mais célebres e, com isso, ajudando a criar uma imagética própria de Shakespeare na cultura visual da primeira metade do século XX.

Silva (2013, p. 280) informa que boa parte de filmes shakespearianos estrangeiros circularam pelos mercados exibidores nacionais, não apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas em outros estados. Entre 1896 e 1916, pelo menos vinte filmes adaptados de Shakespeare foram exibidos em salas de cinema no Brasil. Filmes importantes do período silencioso, como *Romeo und Julia im Schnee* (1920), dirigido por Ernst Lubitsch (1892-1947), e *Othello* (1922), com direção de Dimitri Buchowetzki, tiveram ampla circulação pelo Brasil. Existem registros de exibições, por exemplo, em Fortaleza, no Ceará: *Romeo und Julia im Schnee* no Cine-Teatro Majestic, em abril de 1921, e *Othello* no Cine Moderno, em março de 1925. Os primeiros filmes sonoros de Hollywood circularam pelo País, em vários estados. *The Taming of the Shrew* (1929), direção de Sam Taylor (1895-1958), por exemplo, foi exibido em São Paulo, no cinema Rosário, em maio de 1930, e *Romeo and Juliet* (1936), dirigido por George Cukor (1899-1983), foi apresentado em Fortaleza, no Cine-Teatro Majestic, em fevereiro de 1938.

Para Silva (2013, p. 282), não parece exagerado, então, assegurar que o cinema, talvez mais que o teatro ou a literatura, auxiliou, de maneira decisiva, na transformação das histórias, das cenas célebres, das personagens e mesmo da figura autoral de Shakespeare em

¹² Para Silva (2012, p. 140-143), essa versão de *Hamlet* é uma das mais transgressoras adaptações de que se tem notícia. A trama do filme é um emaranhado de reviravoltas com o intuito de provar que, na verdade, o Príncipe era uma mulher. Transformar Hamlet em mulher buscaria resolver diversas questões que, no texto de Shakespeare, aparecem sem uma resposta clara: a relação homoafetiva entre Hamlet e Horácio, o relacionamento complicado do Príncipe com Ofélia, a inabilidade para a ação e o excesso de atitudes reflexivas, a visão quase ufanista que ele tem do próprio pai, os atritos entre Hamlet e sua mãe (que, na versão do filme, teria realmente tido um caso com Claudius antes da morte do rei). São essas questões no escopo da diegese, cuja insolubilidade torna a peça mestre de Shakespeare um monumento da literatura dramática – com as indefinições, os silêncios, os vazios que ampliam os aspectos poéticos e filosóficos do texto –, que motivam o filme de Svend Gade a “resolver o mistério”, a construir uma explicação plausível, ainda que extremamente criativa, para os problemas internos da personagem shakespeariana.

um dado “universal”, sendo consumido em diversos locais, anglófonos ou não. A presença de Shakespeare no Brasil é um dado extremamente cinematográfico, e as traduções filmicas brasileiras das obras do autor inglês reforçam a importância do estudo dessa filmografia para se compreender como o prisma cultural brasileiro assimilou, restringiu, acrescentou, reformulou, enfim, traduziu as cambiantes identidades culturais de seu contexto de produção.

3 *HAMLET*: TEATRO DO PODER

3.1 Uma cena política

Flourish. Enter Claudius KING of Denmark, Gertrud the QUEEN, Council, including VOLTEMAND, CORNELIUS, POLONIUS and his son LAERTES, HAMLET [dressed in black], with Others.
(SHAKESPEARE, 2000, p. 178)

Sir John Gilbert (1817- 1897), ilustrador e gravador inglês, foi grande admirador da obra de William Shakespeare (1564-1616). Em 1864, ano do tricentenário de nascimento do dramaturgo, veio a lume um de seus projetos mais grandiosos: a ilustração das peças shakespearianas editadas, em três volumes, pelo mestre inglês de xadrez Howard Staunton (1810-1874). A obra intitulava-se *The Works of Shakespeare*. A reprodução abaixo (Figura 2) ilustrava a peça *Hamlet* (1600-1601)¹³, especificamente a cena II do ato I, quando o Rei Cláudio, perante o Conselho do reino, faz o primeiro discurso oficial à Corte depois de sua ascensão ao trono e, ao fim, dirige-se ao jovem príncipe Hamlet.

Figura 2 – O discurso do rei



Fonte: *Hamleto*, 1997, p. 24

¹³ Seguiremos a cronologia das peças de Shakespeare apresentada por Harold Bloom (2000, p. 15-17) em *Shakespeare: a invenção do humano*.

A cena permite uma leitura de viés político, seu cerne é um grande acontecimento: o supracitado pronunciamento. No mundo elisabetano, quem se alçava ao poder detinha a razão e fazia um discurso de legitimação (informação verbal)¹⁴. Claudio não foge à regra. Sua fala busca convencer de que ele, de forma legítima, ocupa uma posição na hierarquia e possui capacidade de tomar ações eficazes no exercício do poder. Além disso, para o rei, há necessidade de equilibrar circunstâncias adversas: o luto pela recente morte do antigo monarca, seu irmão, e o seu apressado casamento com a viúva, sua cunhada, e a tomada de poder em detrimento do Príncipe. Assim, o discurso precisa ser uma expressão de confiança, majestade e habilidade política. Existe outro temor, alerta Lawrence Flores Pereira (2015, p. 205-206), que o novo rei busca evitar, qual seja, a desagregação do reino, visto que o interregno – período vacante entre um reinado e outro – é comumente marcado pela instabilidade. Além disso, há a reivindicação do jovem Fortimbrás. Portanto, “Em contraste com as falas picotadas da primeira cena, [...] [o rei] aqui tem uma fala longa e assertiva.” (LACERDA, 2015, p. 25). Cláudio deseja que a Corte aceite a leitura dos fatos feita por ele. Daí a ambiguidade de sua exposição, cujos oximoros intentam conciliar as situações adversas, ao mesmo tempo em que as enfatizam.

O discurso apresenta logo o seu argumento central: segundo Cláudio, a razão apontou, contra a natureza, ações para garantir o bem-estar do reino. Sua subida ao trono e seu casamento com a antiga rainha revestem-se de certa legalidade, por serem ações com o fito de proteger o reino, ameaçado por um estrangeiro.

Ao falar de seu casamento, o monarca refere-se à rainha Gertrude como irmã, isto é, *sister-in-law*, cunhada, o que pode insinuar certa relação incestuosa, tabu na era elisabetana. Convém lembrar as questões religiosas atinentes ao incesto no reinado de Henrique VIII (1491-1547), pai de Elizabeth I (1533-1603), soberana reinante quando da montagem de *Hamlet*. Mas o discurso do rei busca cobrir o matrimônio de legalidade, pois afirma que o Conselho aquiesceu com essa decisão e se afinou a ela livremente. Quando o rei diz “*With an auspicious and a dropping eye,/ With mirth in funeral and withdirge in marriage*”¹⁵ (SHAKESPEARE, 2000, p. 179), repercute, ainda conforme Pereira (2015, p. 206), uma sabedoria proverbial da época e certa hipocrisia, pois essa e outras falas paradoxais

¹⁴ Informação fornecida por José Garcez Ghirardi, no V Colóquio Internacional de Direito e Literatura: Justiça, Poder, Corrupção, realizada pela Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL), pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Guanambi (FG) e pela Universidade de Uberaba (UNIUBE), em Uberaba (MG), de 26 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRqkSCFXwRk>. Acesso em: 20 dez. 2019.

¹⁵ Com um olho auspicioso e outro pesaroso,/ Com júbilo no enterro e réquiem nas bodas. (SHAKESPEARE, 2015, p. 58)

afiguram expor a intenção do rei de desobrigar-se do luto, que, no período renascentista, poderia alongar-se por meses.

Importa destacar que, quando o rei descreve Gertrudes como sua “*imperial jointress*” (adjunta imperial), não a apresenta como “co-monarca”, mas sim, conforme John Dover Wilson (1962, p. 38), uma viúva que mantém seu vínculo ou sua participação na coroa, avalizando, assim, o argumento legal ou o subterfúgio por meio do qual o príncipe Hamlet foi suplantado. A questão familiar se impõe como questão política.

O Conselho real também aprovou a coroação de Cláudio. Segundo Harold Jenkins (2000, p. 433), a Dinamarca era uma monarquia eletiva, portanto o irmão do rei poderia suceder legalmente ao monarca anterior. Eleição semelhante ocorre na adversária Noruega, em que o idoso irmão do finado rei norueguês detém a coroa em detrimento de seu sobrinho, o jovem Fortimbrás. Rodrigo Lacerda (2015, p. 25) afirma que, provavelmente, os conselheiros não acreditam que um estudante, aparentemente imaturo para o cargo, saberia manejar o jogo do poder melhor que um homem maduro que possui, inclusive, a concordância da rainha. O monólogo do Príncipe após a saída dos monarcas e dos cortesãos (cf. SHAKESPEARE, 2000, p. 187-190) sugere essa incapacidade para a governança, pelo menos naquele momento.

Cláudio envia diplomatas – Voltemand e Cornélio – para impedir um provável confronto, para o qual a Dinamarca se prepara. A atitude não belicosa do novo rei dinamarquês revela, *a priori*, predisposição à liderança e discernimento na tomada de ações para dirimir problemas nacionais. Sabemos que Cláudio busca se precaver de um revés em sua diplomacia, já que se aparelha para a guerra, conforme revelado pela conversa entre as sentinelas e Horácio na cena anterior. Após a saída dos embaixadores, o monarca resolve uma questão particular do conselheiro Polônio. Algumas palavras desse súdito, ligadas ao jargão jurídico (*petition* e *seal*), revelam o tratamento formal da conversa e relacionam-se com a aura de legalidade da cena. Por fim, as atenções voltam-se a Hamlet. Na gravura de Gilbert, esse é o momento ilustrado. O rei e a rainha dirigem seus olhares ao Príncipe, cujos luto e melancolia têm produzido tantas páginas de crítica.

Assim, tudo leva a crer que o novo monarca promoverá um reinado competente e legal. Sabe-se, no entanto, que Cláudio é regicida e usurpador, crimes atentatórios à ordem legal e justa. Em Shakespeare, “encontra-se a valorização do poder monárquico legítimo” (CHAIA, 1997, p. 38), pois “se a legitimidade ou os bons objetivos conseguem criar um tênue anteparo ao campo gravitacional gerado pelo poder, o mesmo não acontece com o poder usurpado e despótico que leva à destruição aqueles que o ocupam ou vivem sob ele.”

(CHAIA, 1995, p. 177). Eis uma cena política de uma peça cujo tema central é, conforme Leandro Karnal e Valdevez Carneiro da Silva (2018, p. 39), a própria política; de uma peça que apresenta “reflexões altamente políticas (e politicamente bastante atuais) sobre poder, direito e história” (LEHMANN, 2009, p. 4).

Publicada por volta de 1600-01, durante o anoitecer de um reinado e o alvorecer de outro, *Hamlet* insere-se em um período inglês de conflito, estupefação e dúvidas. Transformações imensas ocorrem tanto nas ideias quanto nas práticas cotidianas; assim, o exercício do poder também passa por questionamentos. Nas peças de Shakespeare, “ocorre uma aproximação entre política e vida, uma vez que todos os indivíduos sofrem, direta ou indiretamente, as consequências dos acontecimentos políticos, eventos que destacam a grandeza e a fragilidade dos homens” (CHAIA, 2006, p. 77).

Considerando “Shakespeare [...] um animal político em todas as obras” (KARNAL; SILVA, 2018, p. 185), a política é essencial na composição de *Hamlet*. No caso da análise das versões filmicas da peça produzidas no Brasil em contextos de fortes pressões políticas, é fundamental que se delimite seu arcabouço político, tentando estabelecer os contornos que revelam as questões de governança para se perceber como os contextos da cultura receptora reelaboraram traços do mundo político elisabetano para a realidade de momentos históricos brasileiros.

Assim, a argumentação principal fundamenta-se em dois tópicos para ratificar a afirmação de que *Hamlet* é uma obra política:

- a) no teatro isabelino como teatro político e
- b) na ideia de poder que se encontra nas obras de Shakespeare, construída pela vivência familiar, escolar e eclesial do poeta e de sua experiência com novas ideias políticas em discussão no ambiente londrino.

3.2 Teatro da política

*They are the abstract and brief chronicles of
[the time*

(SHAKESPEARE, 2000, p. 268)

Na cena II do ato III, ocorre o episódio da peça apresentada para a corte, intitulada por Hamlet de *The mousetrap* (A ratoeira). O espetáculo é uma artimanha empregada por

Hamlet para confirmar a palavra do espectro. A apresentação inicia-se com uma pantomima¹⁶ – o *dumb-show*. Para Jenkins (2000, p. 501), ela ilumina o estratagema do Príncipe contra o rei, mantendo-se distante da ação sequencial para colocar em foco, no centro do drama, uma imagem perfeita do crime, o qual é o fundamento de seu enredo.

Em seguida, segue-se o prólogo, que apresenta, normalmente, o argumento da peça ou o sentido dela por meio de versos. Inexiste, porém, essa apresentação, pois o que há é um brevíssimo pedido de atenção, talvez para relevar a cena que segue: “*For us and for our tragedy,/ Here stooping to your clemency,/ We beg your hearing patiently.*”¹⁷ (SHAKESPEARE, 2000, p. 297). Após o juramento do ator-rainha de amor eterno, há a representação do assassinato do ator-rei por seu sobrinho, Luciano. Confrontado pela exposição teatral de seu crime, o rei Cláudio denuncia-se para Hamlet, ratificando a palavra do Fantasma. Há também um índice de vingança; pois, “Ao chamar Luciano de sobrinho do rei, Hamlet sobrepõe ao relato do assassinato do velho Hamlet uma ameaça contra o próprio Cláudio.” (PEREIRA, 2015, p. 267). Dessa maneira, Luciano pode ser visto tanto como o assassino Cláudio quanto o vingador Hamlet. Enfim, a armadilha/estratagema confirma a denúncia do fantasma dos crimes de regicídio e usurpação, além de oferecer justificativa para a vindita. Convém observar que a peça dirigida por Hamlet mostra-se um efetivo instrumento de ação política.

O uso do teatro com fins políticos não era incomum na sociedade elisabetana. Tanto no espaço cortês quanto no popular, o teatro exercia uma ação política relevante. Grande apreciadora da arte dramática, a rainha Elizabeth I incentivou-a e “usou-a como arma política tanto para controle do povo comum quanto de sua corte. O uso do teatro como instrumento do Estado foi acentuado durante o regime dos Stuart, iniciado com Jaime I [1566-1625] da Inglaterra, e Jaime VI, da Escócia, sucessor de Elizabeth I.” (RESENDE, 2006, p. 9). “Entretenimentos como peças teatrais e mascaradas¹⁸ eram uma parte importante da vida

¹⁶ Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2009), pantomima é a representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos, especialmente no drama ou na dança. Segundo Pereira (2015, p. 265), o *dumb-show* era um modelo comum para a primeira geração de dramaturgos elisabetanos. Originou-se nos gêneros teatrais do medievo que encenavam desde burlas até assuntos bíblicos. Na sua forma, continua Pereira (2015, p. 265), exagerava na expressão e era marcado por gestos tipificados e apelo alegórico. Esse gênero foi transposto para o ambiente do novo teatro de londrino de maneira controlada. Em *Hamlet*, destaca Pereira (2015, p. 266), ele não segue a forma mais tradicional, pois não é alegórico e a mensagem que comporta se repetirá na cena seguinte de maneira discursiva.

¹⁷ Para nós e nossa tragédia/ Curvamo-nos por clemência/ Rogando que a ouçam com paciência. (SHAKESPEARE, 2015, p. 121)

¹⁸ *Masques*: mascaradas. Conforme Léon Lemonnier (s. d., p. 111), a mascarada era uma coisa muito simples: convidados de uma festa apareciam disfarçados, dançando em seguida. Era costume um pajem explicar o que representava cada disfarce. Após o jovem se retirar, os senhores escolhiam seus pares e dançavam. A apresentação do pajem evoluiu até tornar-se uma conversa, escrita com antecedência e apresentando certa

da corte e, muitas vezes, uma oportunidade para um cortesão tentar influenciar as opiniões políticas do monarca.”¹⁹ (HADFIELD, 2004, p. 2-3, tradução nossa).

A atividade teatral possuía ligações com a nobreza inglesa. Segundo Vivien Kogut (2006, p. 18), construiu-se, com permissão da rainha, o primeiro teatro público de Londres, nos arredores da cidade, em 1576, com capital privado. Havia, sob o comando expresso de Elizabeth I, uma companhia ou trupe de atores chamada The Queen’s Men (Os Homens da Rainha), para a qual Shakespeare passou a trabalhar. O Rei Jaime I transformou a companhia de que Shakespeare era sócio, The Chamberlain’s Men (Os Homens do Lord Camerlengo), em The King’s Men (Os Homens do Rei). Para que pudessem trabalhar legalmente, uma companhia teatral precisava de um patrono fidalgo, que “não tinha nenhuma responsabilidade legal direta pelos homens que usavam o seu emblema e as suas cores, mas ganhava prestígio através de seus atores – principalmente se eles se apresentassem na corte – e poderia influenciá-los.” (HONAN, 2001, p. 146).

O estudo das peças do período mostra que o teatro comercial na era Tudor e Stuart apresentava peças que frequentemente abordavam eventos políticos, representados alegoricamente por meio de uso de material retirado da história inglesa, dos cenários estrangeiros – normalmente italianos – ou das tramas extraídas de textos contemporâneos de amor ou aventuras. Exemplo do emprego de peças para fins políticos é *Gorboduc*, ou *The Tragedie of Ferrex and Porrex (A tragédia de Ferrex e Porrex)*, de Thomas Norton (1532-1584) e Thomas Sackvill (1536-1608), produzida em 1561 e publicada em 1565. Influenciadora de *King Lear (Rei Lear)*, a peça, sem dúvida a primeira tragédia em verso branco inglesa, teve o enredo retirado de Geoffrey de Monmouth (1100-1155), clérigo galês. A obra mostra a Grã-Bretanha mergulhada no caos após uma guerra civil desastrosa, com a linhagem real extinta. Heliadora (2005, p. 104) afirma que esse texto dedica-se, integralmente, a problemas de ordem política, apresentados com severidade. A estudiosa ainda assevera que *Gorboduc* “é uma obra didática, que tem como objetivo esclarecer Elizabeth I sobre a urgente necessidade de seu casamento e maternidade, para que a Inglaterra não voltasse a ser exposta a conflitos sucessórios semelhantes aos que ocasionaram a Guerra das Rosas.” (HELIODORA, 2005, p. 104).

complexidade, cuja recitação precedia a dança. Depois, tornou-se comum esse “prólogo” ser uma peça musical, representada por atores profissionais.

¹⁹ *Entertainments such as plays and masques were an important part of court life, and often these were an opportunity for a courtier to try influence the monarch’s political views.*

O teatro não era, entretanto, somente um entretenimento da corte, pois as classes populares também desfrutavam dos espetáculos em casas específicas, as *playhouses*, de número considerável à época. Sendo composta por grupos diversos, o público do teatro elisabetano exigia uma variedade de assuntos.

Shakespeare mostrava-se sempre muito consciente em relação à sua platéia elisabetana, uma mistura de aristocratas, letrados, almofadinhas, gatunos, marinheiros e soldados de licença, estudantes e aprendizes, que se assemelha muito mais à moderna platéia de cinema do que à moderna platéia de teatro [...]. Essa platéia tinha de receber o que queria e, sendo uma mistura, queria coisas variadas [...] Shakespeare dá todas essas coisas; nenhum dramaturgo jamais conseguiu dar tanto. (BURGUESS, 1996, p. 91-92)

O turista suíço Thomas Platter (1574-1628) (*apud* BOQUET, 1969, p. 100) diz, discorrendo sobre sua viagem à Inglaterra elisabetana, que os ingleses passam seu tempo informando-se no teatro sobre o que acontece no estrangeiro. Ora, se os espetáculos traziam notícias ádvenas, certamente também ofereciam informações domésticas. Henri Fluchère (1966, p. 30) escreve que o teatro era uma necessidade para as multidões elisabetanas tanto quanto as touradas eram para os espanhóis:

Na ausência de jornais, reuniões políticas, clubes ou outros locais de lazer, é no teatro que a multidão se comunica, se instrui, aprende, zomba, ri ou chora em comum. As pessoas iam aos teatros em busca do sonho, da moral, da política, das emoções fortes, das lições para o espírito [...]. Elas encontravam lá os grandes nomes do passado, os heróis lendários, os heróis da época, os amantes, os assassinos, os grotescos, quem falara deles. Escutavam com paixão os jogos de palavras, os debates políticos, as confissões maquiavélicas, os gritos de desespero ou vingança, as confissões de desamparo ou as profissões de fé.²⁰ (FLUCHÈRE, 1966, p. 30-31).

Percebe-se do fragmento do texto de Fluchère que o teatro encontrava seu assunto natural nas diversas circunstâncias reinantes. Assim, os temas políticos, por exemplo, eram traduzidos para a linguagem poética dos símbolos e das alegorias, o que tornava esses temas acessíveis a muitos. “Indiscutivelmente, o teatro existia como um local particular ou um espaço público em que debates políticos, comentários e alusões podiam ser feitos por aqueles

²⁰ *A défaut de gazettes, de réunion politiques, de clubs ou autres lieux de plaisir, c'est au théâtre que la foule communiait, s'informait, s'instruisait, raillait, riait ou pleurait en commun. On venait y chercher du revê, de la morale, de la politique, des émotions fortes, des leçons d'esprit [...]. On y retrouvait les grands noms du passé, les héros légendaires, les héros du jours, les amants, les assassins, les grotesque, qui avait parler d'eux. On écoutais avec passion les joutes d'esprit, les débats politiques, les confessions machiavéliques, les cris de désespoir ou de vengeance, les aveux d'inpuissance ou les professions de foi.*

que eram excluídos do processo comum da vida política.”²¹ (HADFIELD, 2004, p. 20). Dessa maneira, o teatro era considerado uma força que não poderia ser subestimada:

Uma força que podia fustigar o patriotismo, conforme disse [o dramaturgo] Nasche, em 1592, em sua defesa [...]. Uma peça podia ser encomendada com fins de propaganda, como *A Larum for London* [*Um alerta para Londres*], uma história terrível sobre o saque de Antuérpia pelas forças espanholas em 1576, para convencer os contribuintes sobre a necessidade de estar preparado. (KIERNAN, 1999, p. 54)

Como ensina Andrew Hadfield (2004, p. 19), diversos dramaturgos escreveram peças com óbvios propósitos políticos. Havia escritores cujo envolvimento era maior, como George Chapman (1559-1634), Samuel Daniel (1562-1619) e Ben Jonson (1572-1637). Além deles, pode-se citar Thomas Kid (1558-1594), cuja *Spanish tragedy* (*A tragédia espanhola*) (1592) combina, segundo Hadfield (2004, p. 19), um ataque ao espanhol católico com uma série de reflexões sobre a política externa e doméstica inglesa. *The massacre at Paris* (*O massacre de Paris*) (1592), de Christopher Marlowe (1564-1593), combinou comentários perspicazes sobre o estado cismático da França contemporânea com reflexões sobre os problemas do estabelecimento de um governo estável. O trabalho de John Webster (1280-1632) *The Duchess of Malfi* (*A duquesa de Malfi*) (1612-1613, publicada em 1623) representa a corrupção de tribunais italianos, mas também reflete, conforme Hadfield (2004, p. 19), sobre as limitações da cultura política inglesa, especificamente por meio de paralelos feitos entre a vida ficcional da heroína e a vida de Arbella Studart (1575-1615), uma relutante candidata ao trono inglês.

Para o estudioso da dramaturgia shakespeariana, talvez o mais significativo exemplo do uso político do teatro é a famosa apresentação de *Richard II* (Ricardo II) (1595) no Globe Theatre em 7 de fevereiro de 1601. Naquele ano, Robert Devereux (1565-1601), segundo Conde de Essex, e seus partidários incentivaram uma insurreição em Londres e esperaram o apoio popular a ela. “Buscando inspiração na véspera de insurgir-se, os partidários de Essex contrataram uma apresentação especial de *Ricardo II*, da grande peça de Shakespeare sobre uma deposição” (SHAPIRO, 2010, p. 371). Os conspiradores objetivavam, com a apresentação, preparar a opinião pública para a transferência do poder. A insurreição ruiu rapidamente, pois o povo preferiu não participar. Os atores e os sócios da companhia de Shakespeare – os Chamberlain’s Men – foram convocados a explicar por que encenaram a

²¹ *Arguably, the theatre existed as a particular location or public space where political debates, commentary and allusion could be made by those who were excluded from the ordinary processes of political life.*

deposição e o assassinato do rei Ricardo; eles juraram ignorância e tiveram a sorte de escapar impunes:

A própria Elizabeth, certamente, não teve dúvidas quanto ao significado contemporâneo dessa representação teatral, lamentando-se ao antiquário William Lambarde de ter sido a peça "apresentada quarenta vezes em ruas e teatros". Ela demonstrou que podia ler o historiador Tácito também: "Sou Richard II, não sabe disso?". Seu secretário de Estado, Robert Cecil, confirmou a analogia histórica: Ele [Essex] teria removido os servos de Sua Majestade, sentado em sua cadeira e talvez a tratado como Ricardo II.²² (HADFIELD, 2004, p. 15-16)

O episódio revela a influência que se acreditava ter o teatro. A recepção do público era tal que, não à toa, Hamlet afirma o seguinte sobre o impacto da atuação teatral sobre a audiência: "*I have heard/ That guilty creatures sitting at a play/ Have, by the very cunning of the scene,/ Been struck so to the soul that presently/ They have proclaim'd their malefactions.*"²³ (SHAKESPEARE, 2000, p. 272). Estaria Shakespeare fazendo referência ao levante de Essex quando escreveu *The mousetrap*, já que o fim seria a morte e, conseqüentemente, o destronamento de Cláudio? É uma possibilidade a ser considerada.

A presença do componente político recorrente na dramaturgia da época não significa que essa arte possuísse como objetivo fazer triunfar uma teoria, uma crença social ou um projeto filosófico. Se assim fosse, a estética seria, portanto, submissa ao combate político ao ponto de desmanchar a forma teatral no embate de ideias. Não era uma arte de propaganda para defender ideologias específicas; não era uma filosofia, uma moral, uma doutrina social; o teatro era um espaço em que tudo isso era exposto. Como escreveu Fluchère (1966, p. 31), o teatro elisabetano operava como um catalisador, transformando pensamentos e emoções em obra de arte. Shakespeare produziu, sobretudo, obras dramáticas. Ratifica-se aqui o que professa Heliodora (2005, p. 18), ao comentar seu estudo sobre o homem político em Shakespeare: "Nossa intenção ao ressaltar a presença constante de um pensamento político na obra shakespeariana não será, de alguma forma, a de querer transformá-lo em Erwin Piscator ou Bertold Brech, em quem o objetivo político e politizante foi primordial." Convém ressaltar o fato de que, ainda segundo Heliodora (2005, p. 18), a política não era uma atividade

²² Elizabeth herself was certainly in no doubt as to the contemporary significance of the play, lamenting to the antiquary, William Lambarde, that it had been 'played forty times in open streets and houses'. She demonstrated that she could read Tacitean history too: 'I am Richard II, know ye not that?' Her secretary of state, Robert Cecil, confirmed the historical analogy: 'he [Essex] would have removed Her Majesty's servants, stepped into her chair, and perhaps treated her like Richard II.

²³ Ouvei dizer/ Que diante encenações indivíduos culpados/ Ficaram, por arte do engenho encenatório/ Mas tão perturbados no âmagô do peito/ Que declararam ali, no ato, suas perfidias. (SHAKESPEARE, 2015, p. 106-107)

independente no período em que viveu Shakespeare, havia uma permanente ligação entre os aspectos políticos e os morais e religiosos.

Sabe-se por Hadfield (2004, p. 20) que os textos para apresentações teatrais, que foram cuidadosamente escrutinados e controlados por Sir Edmund Tilney (1536-1610), o *Master of Revels* (Mestre de Diversões) naquele período, raramente eram muito censurados antes de serem produzidos no palco. Caso uma peça ofendesse pessoas influentes e importantes, seria encerrada. Não se nega que houve uma censura significativa – ainda que limitada – das peças, frequentemente por motivos políticos. Quando se pensa em censura política durante o período Tudor – escreve Heliodora (2007, p. 89) – parece que, ao invés de condenar Shakespeare por uma suposta pouca ousadia política, deve-se admirar o quanto de pensamento pouco convencional, inquieto e reflexivo ele conseguiu introduzir nas peças históricas que falam da Inglaterra.

Anthony Holden (2003, p. 160-163) relata que Shakespeare escreveu *Henry V* rapidamente, em meio a boatos de que o *Master of Revels* estava prestes a proibir qualquer encenação histórica inglesa no palco, pois um advogado de Cambridge chamado John Hayward (1564-1627) tinha publicado uma obra sobre a deposição do Rei Ricardo II (1367-1400) por Henrique Bolingbroke (1367-1413), dedicada ao Conde de Essex. O arcebispo de Canterbury conseguiu retirar a dedicatória e fazer queimar a edição em praça pública, aproximadamente 1,5 mil exemplares. A peça de Hayward chamava-se *The first part of the life and raigne of King Henrie IV (A primeira parte da vida e do reino de Henrique IV)*.

É possível que essas intervenções, ao invés de diminuir a criatividade dos dramaturgos, tenha-os induzido a rerepresentarem o material com diversos graus de compromisso e ambiguidades. Não se pode negar que havia restrições que os autores precisavam atentar. Abaixo estão, por exemplo, algumas condicionantes com que Shakespeare – e, de forma geral, outros dramaturgos – tiveram que lidar:

[...] Shakespeare foi obrigado a criar uma linguagem e um meio de representação que satisfizesse um público heterogêneo, representando diversos *loci* de poder e apoio. Como qualquer outro súdito da rainha, ele tinha de satisfazer – ou pelo menos não desagradar – a soberana e sua corte; a rainha, com boa razão, era sensível a qualquer desafio à legitimidade da monarquia, e sua palavra poderia pôr um fim à carreira de Shakespeare, se não à sua vida. Igualmente, ele tinha de evitar a censura das autoridades de Londres, cujo puritanismo militava contra qualquer produção drástica, considerando-as decadentes, frivolidades supersticiosas e que buscavam desculpas para fechar os teatros. Como um novo tipo de empreendedor ideológico, ainda trabalhando no contexto das relações tradicionais de mecenato da produção literária, Shakespeare tinha de se manter nas graças de seus mecenas da corte – no caso, o poderoso Lord Chamberlain – que fornecia a proteção política da companhia e, literalmente, sua licença para trabalhar; ao mesmo tempo, ele deveria manter o interesse de um público mais amplo, advindo das classes de mercadores, artesãos e

trabalhadores de Londres. Esse público, de fato um mercado lucrativo, era o principal suporte econômico da empresa e estava sedento por representações concretas, até sensacionalistas, que não podiam deixar de abordar assuntos politicamente sensíveis.²⁴ (KAVANAGH, 2005, p. 153)

Segundo o historiador inglês Blair Warden²⁵ (*apud* HADFIELD, 2004, p. 13), há menos interesse explícito em posições e debates políticos em Shakespeare do que em outros autores contemporâneos seus. Já Heliadora (2005, p. 101) afirma o oposto. Para a estudiosa, apesar de o corpo da obra shakespeariana ser consideravelmente maior do que a de qualquer outro dramaturgo do período elisabetano, proporcionalmente o interesse dos outros por temáticas políticas é menor. Para defender seu argumento, a pesquisadora inventaria e analisa as peças dos principais nomes do teatro da época. Além disso, considera na pesquisa um número abundante de obras teatrais realmente envolvidas em problemas políticos ou históricos compostas no período que pode ser chamado “de fase preparatória do florescimento do teatro inglês, por autores nem sempre conhecidos e sempre anteriores tanto a Shakespeare quanto aos *University Wits* (gênios universitários), dramaturgos ingleses oriundos de universidades].” (HELIODORA, 2005, p. 103). Independentemente dos pontos discordantes sobre a questão política na obra dramática de Shakespeare, não se pode negar o papel que esse tema tinha no teatro elisabetano. Como exclama Hamlet, “*they [os atores] are the abstract and brief chronicles of the time*”.²⁶ (SHAKESPEARE, 2000, p. 268).

Shakespeare viveu em um período de grande orgulho nacional e curiosidade sobre o passado do país. Surge dessa conjuntura a “peça crônica”, contando a vida de grandes vultos nacionais. Conforme Patrice Pavis (2008, p. 81), peça histórica, ou crônica (*chronicle play* ou *history*), é uma peça baseada em acontecimentos históricos, por vezes registrados na crônica

²⁴ [...] Shakespeare was obliged to forge a language and a means of representation that would satisfy a heterogeneous audience representing diverse loci of power and support. Like any other royal subject, he had to satisfy – or at least not displease – the sovereign and her court; the Queen, for good reason, was sensitive to any challenge to the legitimacy of the monarchy, and her word could put an end to Shakespeare’s career, if not his life. He had also to avoid the censure of the London authorities, whose Puritanism militated against any dramatic production as decadent, superstitious frivolity, and who sought excuses to close the theatres. As a new kind of ideological entrepreneur still working within traditional patronage relations of literary production, Shakespeare had to keep favour with his court patron – in this case the powerful Lord Chamberlain – who afforded the company political protection, and, literally, licence to work; at the same time, he had to hold the interest of a broad public drawn from London’s mercantile, artisanal and working classes. This audience, in fact a lucrative market, was the company’s main economic support, and was hungry for concrete, even sensationalistic, representations that could not help but touch on politically sensitive subjects.

²⁵ Blair Worden discorda de que a peça *Richard II* tenha sido apresentada nas circunstâncias que Kiernan (1999) e Shapiro (2010) apresentam e Hadfield (2004) cita. Worden (2003) menciona que a peça exibida foi *King Henry IV*, de John Hayward, referida acima, e apresenta outras contingências históricas. O argumento pode ser lido no artigo “*Which play was performed at the Globe Theatre on 7 February 1601?*”, cuja referência é apresentada na bibliografia. Interessante ler também a discussão entre Warden e Sir Frank Kermode, um grande estudioso de Shakespeare, que se segue ao artigo. De qualquer forma, o uso da temática política como recorrente no teatro elisabetano ainda se confirma.

²⁶ “são a súmula e a crônica dos tempos.” (SHAKESPEARE, 2015, p.104).

de um historiador; por exemplo, Raphael Holinshed (1525?-1580?) para as crônicas de Shakespeare. *King Johan*, de 1534, de John Bale (1495-1563), é considerada a primeira crônica, porém as mais conhecidas ainda são as shakespearianas, que, de *King John (Rei João)* (1594-1596) a *Henry VIII (Henrique VIII)* (1612-1613), formam um afresco da história da Inglaterra, composto no final do reinado de Elizabeth I e depois da vitória inglesa sobre a Invencível Armada (1588). Esse gênero não foi desenvolvido apenas por Bale e por Shakespeare, mas também por Norton e Sackvill (*Gorboduc*, 1561), Preston (*Cambises*, 1569), Malowe (*Eduard II*, 1593). Apesar da fórmula quase sempre cronológica e factual, as fábulas das crônicas são organizadas de acordo com o ponto de vista e o discurso do historiador-dramaturgo, apreendidas numa forma de teatro, em que a literatura e a cena retomam seus direitos. Heliadora (2008a, p. 37) afirma que o novo gênero continha uma ideia central a ser transformada em trama e personagens com hábil manipulação dos acontecimentos.

Chaia (2012, p. 84) escreve que “Em Shakespeare, a partir da constatação do homem como referência fundamental, percebe-se permanentemente a preocupação em desvelar as operações do poder.” O que escreve Heliadora (2008a, p. 38) confirma esse posicionamento e especifica que as peças históricas, por exemplo, sempre estavam envolvidas com a natureza do bom e do mau governo. Assim, o teatro shakespeariano é um teatro do poder. Resta saber que tipo de poder e qual visão de poder são apresentados.

3.3 O poder em Shakespeare

What does this mean, my lord?

(SHAKESPEARE, 2000, p. 208)

O que significa poder em Shakespeare? Gérard Lebrun (s. d., p. 132), ao dissertar sobre a definição de Poder, assevera que, quando se trata de coisas abstratas, não há certeza de se lidar com conteúdos identificáveis e localizados. Byung-Chul Han (2019, p. 7) afirma existir um caos teórico em relação ao conceito ao ponto de, frente à evidência do fenômeno poder, haver uma completa obscuridade de sua definição. Tal inteligibilidade faz com que, segundo Han (2019, p. 7), as representações jurídica, política e sociológica do poder se contraponham umas às outras de maneira irreconciliável. Michel Foucault (1998, p. 248) explana que o poder, tido por algo em um determinado lugar, ou emanado de um determinado

ponto, não existe. “Na realidade, o poder é um feixe de relações, mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado. Portanto, o problema não é de construir uma teoria do poder [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 248). Para Foucault (1988, p. 183) faz-se necessário analisar o poder como algo que só funciona em cadeia, pois nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem.

Assim, importa restringir o conceito a determinadas circunstâncias temporais e espaciais. Inicialmente, porém, nesta pesquisa, é preciso estabelecer umnexo comum entre poder e um seu correlato, quase sinônimo: a política. Essa relação é corriqueira e foi empregada até aqui neste trabalho, já que o domínio em que o poder exerce seu papel mais crucial é o campo político. Em seu *Dicionário de Política*, por exemplo, Norberto Bobbio (1998, p. 954) corrobora essa ideia quando afirma que, intimamente ligado ao conceito de poder, há a definição de Política, entendida como forma de atividade ou de práxis humana. Han (2019, p. 67-84) desenvolve a ideia de que o poder, quando se estende na exterioridade, origina espaços de ação política, sendo inerente a essa ação certa qualidade estratégico-política de que o poder não pode ser desvinculado.

Uma questão que se impõe é saber qual exatamente seria o sentido de política em torno do ano 1600. Naquele tempo como agora, as definições variavam, sobrepostas e conflitantes entre si. Mesmo assim, afirma Hadfield (2004, p. 1), é possível estabelecer um breve esboço de questões políticas fundamentais e crenças que ocuparam as mentes de Elizabeth I, Jaime I e seus súditos. Ainda conforme Hadfield (2004, p. 1), mesmo que a maioria dos súditos aceitasse a necessidade de um monarca, a questão política dominante da época era a questão da soberania e da legitimidade desse monarca.

Visto que esta pesquisa não prioriza um conteúdo filosófico ou sociológico, não importa, prioritariamente, compreender o poder político sob as lentes das Ciências Sociais ou da Filosofia. Se assim fosse, haveria a necessidade de entender esse conceito a partir de uma fortuna crítica que contemplasse, por exemplo, os principais teóricos da filosofia política. Interessa, neste trabalho, definir o arcabouço político que se manifesta em estrutura dramática na obra de Shakespeare, destacadamente na peça *Hamlet*; pois, “No texto literário, o elemento político não vale em si e por si, mas como fator desta estrutura.” (CANDIDO, 2005, p. 12). Enfim, como escreve Chaia (2012, p. 83), a política irradia-se para além do seu núcleo duro e espalha-se por diversas áreas da sociedade e pelas múltiplas formas de expressão artísticas, sendo o teatro uma das expressões estéticas na qual está bastante explícita a dimensão política.

Chaia (2006, p.77) reafirma a polissemia do conceito de política e escreve que Shakespeare contribuiu significativamente para delinear uma concepção específica. Segundo o professor, não se trata de uma política institucional, mas de uma política atravessada pela gravidade e pela disjunção. “Em movimentos pendulares perpétuos, constituem-se dois caminhos que estruturam e desestruturam as relações de poder nas peças de Shakespeare. O primeiro é delineado pelo par de opostos legitimidade-usurpação, e o segundo pela dupla estabilidade-guerra.” (CHAIA, 2006, p. 77-78).

Essa problemática transparece na obra shakespearina. Para José Garcez Ghirardi (informação verbal),²⁷ o discurso de superfície das narrativas do dramaturgo inglês parece confirmar a noção medieval de que o poder vem da autoridade e a autoridade provém da posição que o indivíduo ocupa. No decorrer das peças, contudo, nota-se certa mentalidade moderna do fenômeno político. Em Shakespeare, não basta ocupar a situação de poder para obter autoridade; efetivamente detém o poder quem, além de ocupar a posição, possui capacidade e legitimidade para agir. Ainda segundo Ghirardi (informação verbal),²⁸ no hiato entre autoridade e poder, ocorrem as turbulências.

Hadfield (2004, p. vii) diz que há quem empregue o argumento, menos utilizado hoje do que há alguns anos, que afirma ter sido Shakespeare alguém não interessado realmente pela política porque ele estava bastante absorto com as questões da natureza humana, mais importante e perene. O fato de Shakespeare preocupar-se com tais questões revela a falácia do argumento supracitado, já que, conforme Heliadora (205, p. 17), os aspectos políticos da vida de uma nação em extraordinária fase de desenvolvimento e afirmação não poderiam, como experiência de vida, deixar de ser observados por alguém a quem interessavam, preferencialmente, os comportamentos humanos e sua natureza individual e social. Como ensina Hadfield (2004, p.1), uma consideração séria de seus pensamentos e ideias políticas e o significado da política em sua obra envolve a leitura de seus poemas e peças em termos das ideias, das práticas e dos sistemas, todos políticos, da Inglaterra elisabetana e jaimessa.

É inegável que as peças de Shakespeare possuem significação política, influenciadas por ideias, eventos e debates contemporâneos ao autor inglês. Pergunta-se, então: qual seria a posição política de Shakespeare? Seria possível defini-la? Evidências

²⁷ Informação fornecida por Ghirardi no V Colóquio Internacional de Direito e Literatura: Justiça, Poder, Corrupção, realizada pela Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL), pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Guanambi (FG) e pela Universidade de Uberaba (UNIUBE), em Uberaba (MG), de 26 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRqkSCFXwRk>. Acesso em: 20 dez. 2019.

²⁸ Idem.

circunstanciais mostram que o dramaturgo não poderia ter ignorado o desenvolvimento de escritos da história política, dado seu próprio envolvimento nos acontecimentos entre 1599 e 1600, no que se refere ao Conde de Essex. Hadfield (2004, p. 16-19) diz que é uma questão de conjectura se o autor inglês leu com atenção obras de história política e considera três questões importantes, explanadas, sumariamente, a seguir.

Primeiramente, Shakespeare conhecia algumas passagens-chave das obras políticas em voga, como o ensaio “Dos canibais”, de Michel de Montaigne (1533-1592), e a *Arcádia*, de Philip Sidney (1554-1586), textos que se relacionam com o discurso de Gonzalo, no ato II, cena I, em *The tempest* (1611), e a subtrama de *King Lear*, respectivamente. Dever-se-ia assumir que trechos em obras renascentistas que parecem ser influenciadas por argumentos e debates políticos soam conscientemente planejados por Shakespeare, por mais controversos que possam parecer. Além disso, as peças shakespearianas apresentam críticas à vida e ao comportamento da corte que não podem ser simplesmente descartadas como modelos ou dispositivos literários convencionais. Outro ponto importante é o fato de os detalhes de obras estabelecerem paralelos com os eventos políticos contemporâneos e incentivarem o público e os leitores a entrar em debates sobre questões e tirar conclusões.

Em segundo lugar, é bem documentado que obras históricas e teóricas sobre política foram amplamente lidas no final dos anos 1500 e início dos 1600, sendo moda o estudo de obras políticas entre os estudantes de Cambridge. Sabe-se que Shakespeare não estudou em nenhuma das universidades inglesas da época; mas, considerando que ele vivia em Londres e convivia com escritores, cortesãos e outros que haviam recebido educação superior, é improvável que ele ignorasse essas obras. Escritos de cunho político eram tão populares que havia um mercado de livros que os abreviavam ou resumiam, dando destaque para as ideias principais. Ao estudar esses livros, Shakespeare seria um leitor elisabetano típico, comum. Em terceiro lugar, conforme supracitado, menciona-se a presença de temas políticos em outros dramaturgos do período, conforme já explicitados anteriormente.

Em Londres, Shakespeare manteve contato com ideias políticas que estavam em discussão. Ele trazia, no entanto, provavelmente, uma visão sociopolítica particular. Essa percepção seria aquela inculcada, segundo Heliodora (2005, p. 16), em qualquer inglês elisabetano de classe média, seja por conveniência familiar e comunitária, seja pelo ensino formal nas *Grammar schools*. Suas ideias, a partir do que se pode concluir da análise de suas obras e das circunstâncias em que estava inserido, tornam-se mais refinadas e complexas: “em sua trajetória de autor ele passará do mais óbvio, linear e maniqueísta para o mais sutil, mais denso, mais profundo.” (HELIODORA, 2007, p. 57)

Heliadora (2005, p. 39) escreve que as informações sobre John Shakespeare (?-1601) e sua família revelam uma adaptação deles ao ponto de vista dominante no período Tudor, que se manifestaria em atitudes sociopolíticas que o então jovem Shakespeare aprenderia no cotidiano familiar durante seu período formativo. Ela destaca os seguintes itens que ratificam essa conclusão: a) o processo do brasão de armas; b) a carreira de John Shakespeare (1529-1601) na vida pública de Stratford-upon-Avon e c) a questão religiosa.

No processo de brasão de armas, solicitado por Shakespeare pai em, aproximadamente, 1575, mencionam-se especificamente serviços prestados ao rei Henrique VII (1457-1509), iniciador da dinastia Tudor. Afirma-se, no documento de solicitação, que o próprio rei concedeu recompensas aos antepassados de John. Isso faz acreditar que a nova dinastia marca positivamente a situação socioeconômica dos Shakespeare. O rei Henrique VII pôs fim à Guerra das Rosas, a qual solapou o cultivo da terra, visto que os trabalhadores não puderam atuar devido ao conflito. Vidas e fortunas foram destruídas. “Da visão contrastante entre a destruição da guerra e a prosperidade na *pax Tudor*, foi cuidadosamente destruída [construída] a popularidade da nova dinastia” (HELIODORA, 2005, p. 39). John não teve sua solicitação atendida; porém, em 1596, foi conferido a ele e a sua família o desejado brasão, fazendo de John e de William Shakespeare gentis-homens. Provavelmente, naquele ano, William tenha solicitado, novamente, o brasão em nome do pai. O novo *status* elevou socialmente a família, ascensão essa muito importante para todo elisabetano. “O fato é que tudo em relação à concessão do brasão de armas à família Shakespeare a liga ao *establishment* Tudor” (HELIODORA, 2005, p.35), e tal ligação implica, pelo fato de Shakespeare querer tornar-se um respeitável membro desse *establishment*, uma aprovação dessa organização social, pelo menos basicamente.

Seu casamento com Mary Arden (1536?-1538?-1608), filha de um grande proprietário de terras, impulsionou sua ascensão econômica. John Shakespeare tornara-se razoavelmente próspero antes de se tornar importante na política. Sua posição favorável ao exercício da oficialidade pública resulta de sua riqueza. Ele chegou, conforme Park Honan (2001, p. 49), a ser credor da cidade. A carreira pública de John Shakespeare expõe uma adesão entusiasmada ao governo dinástico da época. Ele desempenhou diversos cargos na máquina pública, e, “até o décimo terceiro ano de William, seu pai, como um conselheiro moderado e respeitado, com contendas a resolver e leis a impor, esteve no centro da vida cívica.” (HONAN, 2001, p. 50). John exerceu o cargo de *aleaster* (provador oficial de cerveja), *constable* (espécie de delegado de polícia), aferidor de multas do tribunal, camerlengo (responsável pelas contas municipais), *alderman* (conselheiro executivo do

governo municipal) e *bailiff* (equivalente a prefeito e representante do monarca no local). Desempenhou atividades de luveiro, curtidor e negociante de lã.

Anos depois, a adversidade chegou. Em 1573, há indícios consideráveis de que John não pôde honrar com suas dívidas. Chegou mesmo a hipotecar parte da herança de sua mulher: uma casa e uma propriedade de 56 acres em Wilcont. Poucos anos depois, sua situação financeira era ruim e chegou a negligenciar suas atividades cívicas: “Depois de ter sido um honrado servidor da cidade, John tornou-se ausente, alguém atormentado por ameaças de credores e informantes, mais necessitado de ajuda do que tendo alguma para oferecer.” (HONAN, 2001, p. 66). Enfim, a partir de certo momento em sua vida, o pai de Shakespeare enfrentou péssimas condições financeiras, das quais somente seria tirado, conforme Heliodora (2005, p. 39), pelo sucesso profissional de seu filho.

Heliodora (2005, p. 40-41) ressalta que, de parte o compromisso generalizado com a política Tudor, John Shakespeare vivenciou o problema da guerra civil, não entre nobres, conforme ocorrera antes dos Tudors, mas entre católicos e protestantes. Em 1569, quando Shakespeare contava cinco anos, seu pai era o encarregado, por ser *bailiff* de Stratford-upon-Avon, de organizar a milícia local contra o levante dos nobres do norte de Inglaterra, que, sob o comando dos duques de Nothumberland e Westmoreland, queriam substituir Elizabeth I por sua prima católica Mary Stuart (1542-1587).

A definição religiosa era importantíssima para a tomada de posição no campo político. Ser partidário da rainha era assumir-se publicamente anglicano, manifestar-se contra justificativas religiosas católicas que baseavam atos de traição. John Shakespeare era, oficialmente, um anglicano. Há quem defenda que o *bailiff* de Stratford fosse um católico em segredo. Em 1757, encontraram, entre caibros e telhas de uma antiga casa de John, um livreto utilizado por missionários jesuítas. “Nele, um certo ‘John Shkspear’ faz uma profissão de fé católica e parece subscrevê-la, como indica o último parágrafo, de próprio punho.” (HONAN, 2001, p. 64). O assunto tem gerado discussões. A título de curiosidade, em 2017 estreou a minissérie televisiva *Will*, produzida pelo canal de TV por assinatura estadunidense TNT. A sua narrativa mostra que, enquanto busca fama e fortuna em Londres, o jovem William Shakespeare esconde seu catolicismo daqueles que ameaçam matá-lo e explora sua conexão com o procurado Robert Southwell (1561-1595), jesuíta clandestino na Inglaterra reformista que viria a ser martirizado. Na série, a família do famoso dramaturgo é fiel à antiga fé.

Suposições à parte, a vida documentada de John Shakespeare revela ter sido ele integrado perfeitamente às obrigações cívicas da filosofia política Tudor, que englobava a Igreja da Inglaterra, obtendo vantagens sociais. Inexistem grandes indícios de que a família

Shakespeare não estivesse incorporada ao esquema político e religioso vigente. Assim, para Heliadora (2005, p. 42), Shakespeare recebeu, no ambiente familiar, influências conservadoras, oriundas de uma nítida ascensão da família na escala socioeconômica a partir do advento dos Tudor.

É provável que William Shakespeare tenha sido matriculado na King's New School quando tinha sete anos. Ela era a única escola de latim a quilômetros daquele burgo. “Um aluno de uma escola de latim fazia parte de uma elite.” (HONAN, 2001, p. 71). No que tange ao ensino, a educação elisabetana era objetiva e buscava, primordialmente, o

treinamento do aluno nos processos de raciocínio lógico e da correta expressão das idéias, seja pelo estudo da gramática e da retórica, seja pelo contato com bons exemplos literários.

[...]

Tudo o que era ensinado na escola parece ter sido de modo geral útil a *ampliação* do horizonte do aluno, instrumento hábil para colaborar num processo de desenvolvimento do indivíduo. Possivelmente, será essa a razão pelo qual tudo o que ele aprendeu na *Grammar School* de Stratford parece ter acompanhado Shakespeare por toda a sua vida. (HELIODORA, 2005, p. 46, grifo da autora)

Sem dúvidas, a formação escolar de Shakespeare foi fundamental para a construção de sua obra. As diversas referências aos textos escolares e outras intertextualidades em suas peças comprovam isso. A leitura dos clássicos latinos, o ensino da retórica, as atividades de tradução e emulação, o exercício de memorização e as pequenas representações teatrais na escola contribuíram, provavelmente, para a formação do dramaturgo que Shakespeare chegou a ser. Stephen Greenblatt (2011), Heliadora (2005) e Honan (2001) desenvolvem bem essas relações. As atividades religiosas e as leituras bíblicas também contribuíram e estão presentes na obra shakespeariana. Aqui, quer-se destacar que a escola cooperava para a doutrinação religiosa conforme o anglicanismo, em que havia a mais pura ortodoxia da monarquia Tudor. Política e religião se coafirmavam.

Holden (2003, p. 48) informa que a idade mínima para entrar na escola, só de meninos, era de sete anos, mas alunos de quatro ou cinco anos começavam a estudar na escolinha que ficava ao lado, uma *pettyschool*, orientados por um professor assistente (*abecedarius*), indicado e pago pelo mestre. Após dominar o alfabeto e o Pai-nosso, o aprendizado era complementado pelo *ABC com o catecismo*, que trazia o catecismo e o *Livro das orações* e algumas preces para dizer às refeições. Em seguida, adotava-se o terceiro e mais adiantado dos livros, o *Devocionário e catecismo*, que continha calendário, almanaque, sete salmos penitenciais e outros textos religiosos. O *Catecismo*, de Alexander Nowell (1507-1602), era um dos livros de caráter religioso mais adotado nas escolas em meados da década

de 1570. Nele, “Nowell delineava um mal tão sombrio, torpe e medonho (e tão cheio de emoção e drama) que nem sequer era nomeado.” (HONAN, 2005, p. 77). Esse mal era o regicídio. Isso era – ainda segundo Honan (2005, p. 77) – o máximo que as crianças poderiam ouvir sobre os súditos que se voltam contra sua nação. Já era, no entanto, parte da doutrina que a dinastia Tudor propagava para defender sua legitimidade. Um livro estudado nas escolas inglesas era a *Bíblia de Genebra* (1560), popular versão das escrituras em língua inglesa na época, cujas passagens eram traduzidas do inglês para o latim pelos meninos. Além disso, “Como aluno da escola elementar filho de um ascendente membro do conselho, William teria tido aulas de catecismo com o padre da paróquia e participaria regularmente das orações matinais e vespertinas e da comunhão.” (HOLDEN, 2003, p. 52). Enfim, a doutrinação religiosa sob a ótica Tudor acompanhava os estudantes nas *Grammar schools*.

Ainda segundo informa Honan (2005, p. 77), os dias de aula iniciavam com cantos de salmos na capela da guilda, próxima às salas de aula. No verão, diz Greenblatt (2011, p. 22), as aulas principiavam às seis da manhã; no inverno, às sete. Existia um intervalo às onze horas para o almoço. Depois de recomeçadas à tarde, as lições iam até as cinco e meia ou seis da tarde. Essa rotina se repetia seis dias por semana, doze meses por ano. Conforme escreve Honan (2005, p. 77), as crianças tinham de dar conta dos temas ouvidos nos sermões de domingo e nas homilias mais curtas.

Os mestres da *Grammar school* de Stratford-upon-Avon formaram-se em Oxford. Quando Shakespeare, provavelmente, entrou no nível mais adiantado, aos sete anos, em 1571?, Simon Hunt (1551?-1585?) tornou-se mestre. Hunt foi substituído pelo clérigo Thomas Jenkins (? - ?), que assumiu o cargo em 1575, seguido por John Cotton (? - ?). Todos esses três tinham ligações católicas, mas muitos outros professores, conforme Holden (2001, p. 79), também as tinham, em uma época em que a Reforma inglesa ainda era uma lembrança na memória de muitos. Apesar de se chamar King’s New School, ela não era nova nem tinha sido fundada pelo monarca que lhe dava nome, o meio-irmão de Elizabeth I, o rei Eduard VI (1537-1553). “Como muitas outras instituições elisabetanas, acobertava com uma máscara suas origens maculadas pelo catolicismo romano.” (HONAN, 2005, p. 21). Não há dúvidas, porém, conforme Heliodora (2005, p. 43), de que toda a vida escolar foi submetida ao mesmo regime de adaptação ao clima religioso e político da dinastia Tudor, que chegaria, cada vez mais, a dominar todas as esferas de atividade da Inglaterra.

O perigo da guerra civil por motivos religiosos e as dúvidas sobre a legitimidade que cercavam a casa real ameaçavam o poder. Henrique VII reinou com pouca legitimidade, mas soube, de forma meritória, reter a coroa e fortalecer o poder central, batalhando por

extinguir as pretensões de independência dos diversos senhores feudais. No reinado isabelino, os problemas relacionados ao direito ao trono e às divergências religiosas também implicavam instabilidade. Separando-se da Igreja católica, Henrique VIII contribuiu para o estado de coisas que punha em risco a visão medieval de política. Era preciso reformar ou até mesmo construir uma ideologia de poder a fim de manter a soberania. Os Tudors obtiveram sucesso nisso.

Ao romper com a Igreja católica, Henrique VIII tornou-se chefe da Igreja da Inglaterra e tomou para si os títulos de rei e pontífice, até então distintos. Ao fazer isso, o monarca pôs sua autoridade acima da do papa, desconstruindo o conceito católico de que qualquer sacerdote ficava acima do chefe do poder temporal. Assim, fazia-se necessário explicar não somente aos fiéis, mas também ao clero aturdido em que se deveria crer dali em diante. O ponto central seria defender a obediência integral ao novo chefe supremo da Igreja: o rei. Heliadora (2005, p. 59) ressalta o fato de o movimento de cúpula determinado por Henrique VIII ter correspondido muito precisamente ao que era um anseio dominante. Allen (1977, p. 121) apresenta as circunstâncias e interesses que ocasionaram o êxito do poder dos Tudors:

O início da monarquia Tudor da Inglaterra precisava muito de uma doutrina de dever religioso de obediência à autoridade constituída. Ela necessitava, para começar, restaurar a ordem e, para isso, construiu o que era praticamente uma nova máquina governamental a partir dos destroços do século XV. Subjugou ou destruiu a antiga nobreza; dominou a igreja; ajudou a difundir a consciência nacional; deu forma e significado ao que conhecemos como Parlamento. Henrique VIII estava afirmando e realizando uma soberania nacional, “absoluta” no sentido de que era inteiramente independente de qualquer coisa fora do reino. A necessidade de ordem e segurança deu ao governo uma imensa contribuição: mas era difícil lidar com imensa confusão e indisciplina que eram o legado do século XV. Era ainda mais difícil forçar uma população relutante ou indiferente a uma mudança de hábitos religiosos. Mas, sem a crença de que a resistência à autoridade constituída era um ato gravemente pecaminoso, o trabalho dos Tudors teria sido impossível de ser realizado. É verdade que todo governo na Europa precisava muito dessa mesma crença. A Inglaterra teve sorte. Todos os fatores que deram força à nova monarquia, o sentido urgente da necessidade de ordem, o desenvolvimento e a disseminação do sentimento nacional, o temor dos estrangeiros, trabalharam juntos para garantir a crença na doutrina exigida.²⁹ (ALLEN, 1977, p. 121)

²⁹ *The early Tudor monarchy of England sorely needed a doctrine of a religious duty of obedience to constituted authority. It had, to begin with, to restore order, and to do so it constructed what was practically a new machinery of government out of the wreckage of the fifteenth century. It subjugated or destroyed the old nobility; it subjugated the Church; it assisted the spread of national consciousness; it gave form and meaning to what we know as Parliament. Henry VIII was asserting and realizing a national sovereignty, ‘absolute[.]’ in the sense that it was absolutely independent of anything outside the realm. The need of order and security gave the government immense leverage: but it was difficult to deal with the multitudinous confusion and indiscipline that was the legacy of the fifteenth century. It was yet more difficult to force on a reluctant or indifferent population a change of religious habitudes. But for the dominance of a belief in the wickedness of resistance to constituted authority, the work of the Tudors would have been impossible of accomplishment. It is true that every government in Europe as sorely needed that same belief. England was fortunate. All the factors that gave*

Enfim, para autenticarem a figura real como líder da Igreja e consolidarem a Coroa, criaram-se instrumentos hábeis para se preservar a paz doméstica. Em termos ideológicos, “um dos grandes apoios que teve essa igreja no desempenho de suas funções políticas foi encontrado, de início, nas posições conservadoras de Lutero e Calvino em relação à obediência civil ao magistrado.” (HELIODORA, 2005, p. 61). Ainda que diverjam sensivelmente em suas opiniões, ambos defendem que a resistência ao soberano era pecaminosa. O arcabouço político-religioso-ideológico sustentava o reinado da dinastia mais famosa da história inglesa.

Para atender às deficiências do clero, diminuir as dúvidas religiosas e fundamentar teologicamente o papel do rei como líder da Igreja inglesa, surgiram as homilias Tudor. Segundo Heliodora (2007, p. 66), elas passaram a ser lidas nos templos, obrigatoriamente, todos os domingos; sendo interdito aos sacerdotes pregarem sermões de sua autoria sem permissão da alta hierarquia eclesiástica. Em 1547, já no reinado de Eduardo VI, publicou-se o *Primeiro livro das homilias. Grosso modo*, a coletânea “evitava as complexidades das discussões do dogma para concentrar-se com estilo forte e incisivo nos aspectos mais práticos da doutrinação reformista.” (HELIODORA, 2005, p. 67). Destaca-se aqui a homilia intitulada “*An exhortation concerning good order, and obedience to rulers and magistrates*” (“Uma exortação concernente à boa ordem e obediência a governantes e magistrados”), divididas em três partes para serem lidas em três domingos consecutivos. O trecho abaixo é bem explícito quanto ao pecado da rebelião:

[...] é intolerável ignorância, loucura e maldade fazerem os súditos qualquer murmúrio, rebelião ou insurreição contra o seu mais querido e temido soberano Senhor e Rei, ordenado e designado pela bondade de Deus para seu conforto, paz e tranquilidade.

No entanto, bom povo cristão, acreditemos, sem dúvida, que não devemos obedecer a reis, magistrados ou qualquer outro, embora sejam nossos próprios pais, se nos ordenarem fazer algo contrário aos mandamentos de Deus.³⁰ (THE..., 1859, p. 112)

Heliodora (2005, p. 69), ao comentar esse trecho, diz que existe uma limitação imposta ao rei na homilia; mas, salvo em casos clamorosos e extremos, o argumento poderia

strength to the new monarchy, the urgent sense of the need of order, the developing and spreading national sense and sentiment, the fear of the foreigner, worked together to ensure belief in the doctrine required.

³⁰ *[...] it is an intolerable ignorance, madness, and wickedness for subjects to make any murmuring, rebellion, resistance (or withstanding), commotion, or insurrection against their most dear and most dread Sovereigne Lord and King, ordained and appointed of God's goodnes for their commodity, peace, and quietness.*

Yet let us believe undoubtedly, good Christian people, that we may not obey kings, magistrates, or any other, though they be our own fathers, if they would command us to do any thing contrary to God's commandments.

ser utilizado para justificar comportamentos dúbios sob a alegação de que foram ordenados pelo rei. A estudiosa ainda afirma que as homilias foram eficazes, sendo impressas várias vezes e suprimidas somente no reinado da católica Maria Tudor (1516-1558). Elizabeth I retomou o uso das homilias, fazendo publicar, inclusive, no quinto ano de seu governo, o *Segundo livro das homilias*, cujo objetivo era de doutrinar religiosa e moralmente o povo inglês segundo os interesses da Coroa.

Por causa da excomunhão da rainha inglesa, em 1570, e da chegada de Maria Stuart à Inglaterra no final da década de 1560, houve maior necessidade de condenar qualquer tipo de rebelião contra a monarca. Assim em, 1571, surge a grande homilia, dividida em seis partes intitulada “*An homilie against disobedience and wilfull rebellion*” (Uma homilia contra a desobediência e a rebelião voluntariosa). As seis partes deveriam ser lidas nos cultos religiosos por seis domingos consecutivos, acompanhadas de uma oração a ser dita por todos os fiéis, seguida de uma ação de graças pela supressão da última rebelião. Heliodora (2005, p. 70) escreve que, sob diversos aspectos, essa homilia específica constitui um resumo e uma afirmação de tudo que havia sido dito anteriormente; porém, sob outros ângulos, ela introduz uma linha de pensamento nova, pois contesta com veemência incomparavelmente maior qualquer direito de o súdito se rebelar. Eis um excerto do imenso texto:

Tão horrível pecado contra Deus e o homem é a rebelião que a imensidão de sua magnitude não pode ser expressa de forma nenhuma; pois quem fala em rebelião não fala de um único ou singular pecado, assim como o roubo, o assalto, o assassinato e tantos outros, mas fala de um charco inteiro e coloca todos os pecados contra Deus, o homem, seu príncipe, sua terra, seus conterrâneos, seus pais, seus filhos, seus parentes, seus amigos e universalmente todos os homens. Todos os pecados, digo eu, contra Deus e contra todos os homens são mencionados ao mesmo tempo quando se fala de rebelião.³¹ (THE..., 1859, p. 569)

Ainda que a Guerra das Rosas houvesse terminado, as insatisfações populares nos dois reinados anteriores ao de Elisabeth I mostravam o receio de a Inglaterra novamente sucumbir a uma guerra civil. Diversas ações foram tomadas para evitar essa situação de conflito interno. Portanto, as homilias, além de seu teor religioso, continham um pano de fundo político que alimentava o orgulho de ser inglês e o respeito pela figura real.

A formação familiar, escolar e eclesiástica do jovem William Shakespeare estava imbuída da ideologia Tudor, cuja doutrina anglicana procurava fortalecer. Assim, segundo

³¹ *How horrible a sin against God and man rebellion is, cannot possibly bee expressed according unto the greatness thereof. For he that nameth rebellion nameth not a singular or one only sin, as is theft, robbery, murder, and such like, but he nameth the whole puddle and sink of all sins against God and man; against his prince, his country, his countrymen, his parents, his children, his kinsfolks, his friends, and against all men uniuersally, all sins, I say, against God and all men heaped together nameth he, that nameth rebellion.*

Heliadora (2005, p. 70), o enfoque político do ensinamento religioso ministrado na Igreja anglicana foi significativo na formação do futuro dramaturgo. Para Heliadora (2005, p. 71), Shakespeare percebeu, na natureza essencialmente conflituosa das lições sobre ordem e desordem, obediência e rebelião, bem e mal, subordinação e ambição, constructos que se prestavam à forma dramática. Ainda segundo a estudiosa, Shakespeare iria buscar na ideologia político-religiosa Tudor a própria essência de sua visão do homem e do Estado. Isto é, o argumento de Heliadora (2005, p. 73) defende que a visão originada da permanente doutrinação a que Shakespeare era sujeito – como o era qualquer outro inglês – na frequência obrigatória à igreja determinou, indubitavelmente, a perspectiva escolhida pelo dramaturgo para a apresentação de seu material.

Certamente, não somente a família, a escola e a Igreja formaram a visão política de Shakespeare. As inúmeras referências textuais percebidas na obra shakespeariana expõem isso. Parte considerável desse aprendizado acontece, claro, durante os anos perdidos. Sobre esse período de tempo há muitas conjecturas. Este texto não se deterá nelas. Prefere-se aqui notar que, ao viver em Londres, os conhecimentos de Shakespeare ampliaram-se, segundo Heliadora (2005, p. 77), por causa das maiores facilidades de leitura, das possibilidades de contato com indivíduos e grupos de alta expressão intelectual e pela convivência diária numa capital fervilhante que tomava consciência dos múltiplos fascínios do mundo.

Heliadora (2005, p. 165) escreve ainda que, paulatinamente, Shakespeare conscientizou-se sobre as intenções políticas por trás da aparência religiosa para a conquista da obediência civil e para a condenação da rebelião. Essa compreensão perspicaz da constante função sociopolítica nas ações do homem, seja ele governante, seja governado, é a única explicação possível para vários aspectos de sua obra. Heliadora (2005, p. 165-166) defende essas duas afirmações por meio de quatro argumentos: a) elas distinguem, de modo categórico, o enfoque eminentemente político e consciente dos processos do poder e a natureza laudatória das *chronicles*; b) fica esclarecido o fundamento do permanente interesse de Shakespeare por aspectos do bom e do mal governo, não somente nas peças históricas; c) a falta de hesitação do autor em apresentar deposições em que são postos em xeque tanto os direitos hereditários do governante à Coroa quanto a sua competência para preencher a função real e d) a aceitação de uma visão não religiosa que faz o bom ou o mal governante.

Shakespeare aceita a ideia sobre a necessidade de uma ordem do Estado, já que não haveria benefícios à nação em um reino conturbado. A Guerra das Rosas e os conflitos religiosos da época confirmam isso. Ele descarta, no entanto, a obediência cega ao governante. Da leitura da obra dramática shakespeariana, compreende-se que o fato político é,

eminentemente, político, liberto de outras considerações. Uma ideia importante demonstrada por Shakespeare refere-se ao fato de um usurpador poder ser melhor rei que o legítimo herdeiro.

Desde *Titus Andronicus* (1593-94), uma peça inicial, até *The tempest* (1611), uma de suas derradeiras obras, Shakespeare vai preocupar-se, no plano político, com a natureza do governante. Heliadora (2007, p. 55) define claramente o que seria um bom soberano em Shakespeare:

O bom governante é aquele que subordina seus interesses pessoais aos dos governados, aquele que para quem o bem-estar da comunidade é a preocupação maior; o mau governante é, pura e simplesmente, aquele que deseja o poder para benefício próprio, para gozar de seus privilégios sem pensar em seus deveres. (HELIODORA, 2007, p. 55)

Assim, percebe-se na obra dramática shakespeariana que não existe bom termo para o indivíduo onde há mau governo. *Hamlet*, peça cronologicamente localizada entre *Julius Cesar* (1599) e *Macbeth* (1606), obras que discutem questões de legitimidade do poder, usurpação e destronamento, também apresenta essas questões e reflete sobre o poder político.

Enquanto este capítulo era escrito, sob uma pandemia negligenciada por um líder de um governo perverso e no dia seguinte à divulgação de uma reunião ministerial³² que causou perplexidade e apreensão a quem tem bom senso, estudar sobre o que Shakespeare pensa ser um bom governante traz angústia e temor. Vale lembrar as palavras de Macduff, em *Macbeth*, que tão bem dialogam com o nosso contexto político contemporâneo e citadas aqui em tradução livre: Miserável nação, [...] quando voltaremos a ver seus dias felizes novamente?³³

³² A reunião ministerial citada ocorreu no dia 22 de abril de 2020. Dela participaram o presidente da República, seu vice e ministros. Ao todo, havia 25 autoridades. Durante o encontro, houve pedidos de mudança na lei ambiental e ataques a governos estaduais e municipais (com sugestão de pedidos de prisão de governadores e prefeitos), STF, imprensa e povos indígenas, além de críticas negativas ao isolamento social. Alguns discursos – inclusive do presidente – foram permeados de palavras de baixo calão. A divulgação do vídeo da reunião foi autorizada pelo ministro Celso de Mello, do STF. O vídeo e a transcrição dos diálogos podem ser encontrados em diversos sites de notícias.

³³ *O nation miserable!/[...]/ When shalt thou see thy wholesome days again [...]?* (SHAKESPEARE, 2001, p. 793)

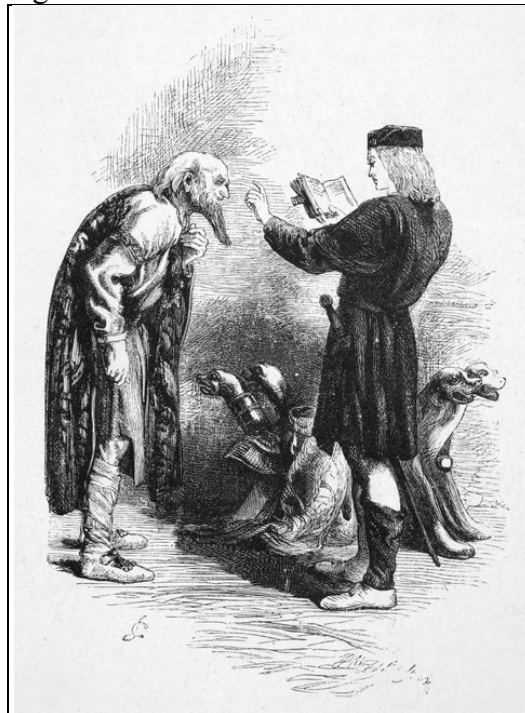
4 LEITURAS, INTERPRETAÇÕES, TRADUÇÕES E OUTROS MEMBROS DA TRUPE

4.1 Hamlet: leitor

Enter Hamlet, reading on a book.
(SHAKESPEARE, 2000, p. 245)

Uma das imagens mais icônicas da peça *Hamlet* é aquela em que o Príncipe segura a caveira de Yorick. Tal é a popularidade da cena que, muitas vezes, erroneamente, ela é relacionada a outro trecho famoso: o solilóquio “*To be or not to be*”. Aqui, aborda-se outra imagem, presente na cena II do ato II: Hamlet lendo (Figura 3). Após seu encontro com o espectro, o jovem aparece segurando um livro. Era raro que Shakespeare fizesse marcações de cena, mas a rubrica “Hamlet entra lendo um livro” consta desde as primeiras edições da peça.

Figura 3 – Hamlet lendo um livro



Fonte: *Hamleto*, 1997, p. 57

Muitos comentadores arriscaram identificar a obra que o Príncipe lê a fim de demonstrar que o monólogo supracitado inspirou-se na leitura feita por Hamlet. Acertadamente, Jenkins (2000, p. 245) escreve que tentar identificar esse livro é algo sem sentido.

É possível conjecturar, como propõe Süssekind (2014, p. 8), que o Príncipe estudava filosofia na cidade alemã de Wittenberg. Muitos consideram que Hamlet era aluno da universidade local, fundada em 1502, em que Martinho Lutero (1483-1546) foi professor. Não se busca neste trabalho definir o que Hamlet estudava na Alemanha, fazendo crítica exagerada de personagem, recriminada por Lionel Charles Knights no ensaio “*How Many Children Had Lady Macbeth?*” (Quantos filhos teve Lady Macbeth?), de 1933, em que o crítico zomba desse tipo de abordagem literária, como se a personagem tivesse vida fora da peça. Claro é, no entanto, que, como escreve Jouve (2002, p. 62), o texto, estruturalmente incompleto, não pode desinteressar-se da contribuição do leitor. Visto que as personagens não podem ser concebidas integralmente, quem lê tende a completar a narrativa na sua imaginação a partir daquilo que lhe parecer coerente. Hamlet lendo um livro é imagem simbólica que chama por complementação.

No ato III, cena I, Ofélia aparece a Hamlet lendo um livro, provavelmente de orações, visto que, na pictografia elisabetana, conforme Pereira (2015, p. 252), era convenção representar uma jovem lendo para significar sua devoção religiosa. É quase certo que Hamlet não está lendo preces, quer sejam católicas, quer sejam anglicanas. Imaginar o que o Príncipe lê, mesmo que infrutífero, é compreensível, pois é comum leitores desejarem saber o que o outro lê, principalmente quando esse outro é um autor. É simples formular, conforme Polônio, a pergunta: “– *What do you read, my lord?*”³⁴ (SHAKESPEARE, 2000, p. 247). Ainda que o conselheiro desconheça que o Príncipe escreve, nós sabemos que Hamlet é, de certa forma, um escritor. *The mousetrap*, sua adaptação de *The murder of Gonzago* (O assassinato de Gonzago), comprova isso. Quando alguém pergunta o que o outro leu, talvez ele queira compreender o ponto em que leitura e escritura se encontram. “Quem sabe é isso [o ponto de encontro] que mova a [...] curiosidade de saber o que o escritor leu, que traduziria então na curiosidade de saber *como* as leituras do escritor se transformam em escrita.” (CARNEIRO, 2010, p. 23, grifo do autor).

A resposta de Hamlet ao Conselheiro – “*Words, words, words.*” (SHAKESPEARE, 2000, p. 247) – não satisfaz, então, a nenhum leitor. Não é isso, claro, que Polônio quer saber, principalmente caso se pense no conselheiro como leitor. Hamlet, que também aprecia a leitura, compreende isso e tortura um pouco o cortesão. Os leitores não querem palavras, mas textos; querem discurso. Esperam, por meio da leitura atenta,

³⁴ Senhor, o que está lendo? (SHAKESPEARE, 2015, p. 205)

transformar a obra em interação com o outro presente na ficção, a qual, muitas vezes, ajuda-os a reconhecerem-se.

Por exigir bastante das capacidades reflexivas do leitor, a recepção do texto influi igualmente sobre sua afetividade, tornando-se um processo emotivo. As emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção. Como leitor, Hamlet identifica-se com o lido e emociona-se. Sabemos que ele aprecia obras teatrais, assiste a elas, as lê e sabe de cor trechos de suas peças preferidas. Compreende-se isso quando o Príncipe professa admiração pelos versos de uma obra a que faz referência, declamando alguns deles. Obra que, segundo Hamlet, foi apresentada somente uma vez; no entanto, o efeito do espetáculo foi suficiente para que ele a lesse de forma a aprender de cor mais de uma dezena de versos. Para Bloom (2004, p. 23), Hamlet é um entusiasta do teatro, alguém que passava mais tempo gazeteando no Globe Theatre, em Londres, do que nas salas de aula de Wittenberg. O comentário de Bloom, ainda que seja daquele tipo criticado por Knights, por extrapolar a análise para além dos limites da ficcionalidade da peça, não deixa de ser instigante.

O Príncipe identifica-se com as personagens do texto teatral. Ele solicita que o Primeiro Ator declame a fala que relata o massacre imposto por Pirro³⁵ a Príamo, seguido do lamento da Rainha Hécuba diante do finado marido. Pirro é, com Hamlet, Laertes e Fortinbrás, outro filho vingando o assassinato de seu genitor. No monólogo seguinte, Hamlet contrasta sua inércia e indiferença diante do assassinato de seu pai e da “prostituição” de sua mãe (Hamlet assim considera a atitude de Gertrude por casar-se com Cláudio logo após a morte de seu pai) com a emotividade do ator ao declamar um texto ficcional. Entende-se, facilmente, o impacto do trecho sobre o Príncipe, pois a temática da história apresenta paralelos com os dilemas do próprio Hamlet.

Pai de cinquenta filhos, Príamo é uma figura modelar paterna, e sua morte amplifica a destruição de Troia em dimensões trágicas. Por outro lado, a imagem firme, trágica e fiel de Hécuba, cujo sofrimento intenso ante o marido sacrificado e cuja revolta assumem dimensões grandiosas, produz um vivo contraste com a volubilidade que Hamlet vê em Gertrudes. (PEREIRA, 2015, p. 248)

A leitura forma aquele que lê, como reforça Mário Quintana, já mencionado na introdução deste trabalho: “os livros não mudam o mundo, quem muda o mundo são as pessoas. Os livros só mudam as pessoas.” (QUINTANA, 1966, p.57). Bloom (2004, p. 22), ao

³⁵ O príncipe troiano Páris mata o assassino de seu irmão Heitor: Aquiles. Durante a destruição de Troia, Pirro, filho de Aquiles, vinga seu pai, assassinando o rei Príamo, progenitor de Páris.

tratar o personagem enquanto leitor, diz que Hamlet possui uma consciência dotada de ambivalência extraordinária. Mantendo-se a coerência, conclui-se que essa percepção alcançada pelo dinamarquês foi obtida também por meio da leitura; pois, citando novamente Bloom (2001a, p. 23-24), buscamos na leitura algo que nos diz respeito e pode ser por nós usado para refletir e avaliar. Com essa afirmação, Bloom parafraseia Marcel Proust (2004, p. 694), para quem todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A leitura relaciona-se com projeção e identificação:

A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo. O reconhecimento em si mesmo, pelo leitor, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos em certa medida, podendo a diferença entre ambos os textos ser várias vezes imputada não ao autor, mas ao leitor. [...] o autor não precisa ficar ofendido, mas, pelo contrário, deve dar a maior liberdade ao leitor, dizendo: “Olhe você mesmo, veja se vê melhor com esta lente ou com essa outra.” (PROUST, 2004, p. 694-695)

A partir dessa afirmação, conclui-se que, conforme Antoine Compagnon (2010, p. 142), o objetivo do leitor é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo por meio do livro. O próprio interesse de uma obra decorre, efetivamente, da descoberta de uma dimensão mesma daquele que lê. Pode-se deduzir, então, que a obra literária dá testemunho de um imaginário individual, que produz uma interpretação subjetiva. Quem lê exerce um processo criativo, pois faz parte do ato de ler certa tarefa construtiva. Por meio da leitura, o campo de possibilidades de uma obra sofre ajustes e reacomodações. “O leitor entra em cena e assume seu papel não apenas de espectador, mas também de *autor*. (CARNEIRO, 2010, p. 22, grifo do autor). Autor no sentido não somente daquele que escreve uma obra literária, mas de alguém que cria uma nova leitura a cada aproximação com o mesmo texto, conquanto sejam mínimas as suas variações.

Martins (2005, p. 80) escreve que, caso as pessoas lessem apenas e sempre da mesma forma, tender-se-ia a radicalizar esse modo de ler, provocando a distorção do texto lido pela imobilização. Isso não ocorre, porém, porque a leitura é um processo dinâmico: o texto, ao ser lido, transforma-se. A obra literária se renova como resultado de leituras, que diferem no tempo e no espaço. Jorge Luis Borges (1999, p. 196) diz que cada vez que lemos um livro, o livro mudou, a conotação das palavras é outra. Assim, a obra mostra-se variável, contrária a sua fixação em uma única versão alheia a esse mesmo tempo e espaço. Quem atualiza a obra é o leitor: “Nenhuma obra literária existe sem o leitor: o leitor a reproduz, recria e elucida.” (VIGOTSKI, 1999, p. 21). Lev Semenovich Vigotski (1999) coloca o foco

da análise literária no trabalho do leitor. Segundo o psicólogo bielorusso, aquele que lê pode construir um sentido mais amplo de um poema do que o próprio poeta. A força da obra reside no efeito que ela causa no leitor, não no que pensa o autor. Bezerra (1999, p. XI), mencionando Oscar Wilde³⁶, lembra que o papel do leitor-crítico consiste em perceber e recriar, com a própria alma, uma obra alheia, o que leva a desprezar o dado externo e partir do âmago da obra, centrando apenas nela toda a sua atenção e toda a sua energia criadora. Conforme ensina Pinto (2004, p. 55), pelas experiências de leitura, subjetivas, não se entra no texto, mas ele sonda mundos internos aos leitores, em que memória e repertório de cada um que ele atua e dialoga com o texto lido.

Ainda que os posicionamentos acima mencionados sobre o ato de ler pareçam ser autoevidentes para o público em geral, eles suscitaram questões teóricas que dinamizaram os estudos literários nas últimas décadas sobre a significação do texto literário e a recriação desse texto por meio das interpretações dos leitores. A melhor forma de compreender o impacto e a permanência no tempo de algumas obras – como *Hamlet* – assemelha-se a se interrogar sobre o que os leitores encontram nelas. Então, entender a obra não se resume a destacar sua estrutura ou relacioná-la ao seu autor, mas analisar a relação mútua, inseridas em práticas culturais, entre escritor, obra e leitor,

Interpretar “é elegeo (*ex-legere*: escolher), na safra de possibilidades semânticas, somente aquelas que se encaminham no encaixe da questão decisiva: o que o texto quer dizer?” (BOSI, 1988, p. 275). Entretanto, na criação do texto, encontram-se visões muito pessoais e correntes culturais que direcionam os valores de ideologia, de estética e de estilo. O que quer dizer o texto se modifica, e a resposta ao que foi lido ontem pode não servir para a leitura de hoje. A obra, além de sua vinculação ao contexto que propicia o seu surgimento, é resposta a vivências subjetivas – abertas e múltiplas – e encerra em sua forma signos e símbolos. Os limites interpretativos das leituras e as condições que os determinam tornam-se tópicos importantes de análise textual, assim diversos estudiosos se debruçaram, especificamente, sobre o modo de ler um texto ou sobre o que nele se lê (ou se pode ler).

Ao se defender o aspecto interpretativo do texto, e não seu caráter analítico, enfatiza-se a compreensão do escrito em detrimento de sua explicação. Umberto Eco (1991) afirma o caráter aberto que diversas obras artísticas assumem, destacadamente na modernidade. Ao analisar casos bem específicos, como o *nouveau roman* e os *mobiles* de Calder, o semiologista italiano desenvolve a noção de abertura e infinitude do texto literário.

³⁶ Como o tradutor Paulo Bezerra não menciona a bibliografia empregada em sua introdução, intitulada “Um crítico muito original”, não nos foi possível verificar o texto-fonte de Oscar Wilde.

Claro que ele considera a obra de arte como uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante; no entanto, destaca que, nas obras abertas, essa ambiguidade se torna uma das finalidades, até mesmo um valor, de forma a promover no intérprete atos de liberdade consciente, remetendo ao leitor-fruidor a função de descobrir e compreender a obra segundo a sua própria personalidade, interesses, experiências vivenciais quotidianas e horizontes de expectativa³⁷.

Ainda que haja liberdade de leitura e, praticamente, ilimitada intervenção do leitor, a leitura é, de certa forma, orientada. Pinto (2004, p. 55) destaca que, mesmo sendo, praticamente, infinitas, as possibilidades de entendimento do texto literário situam-se em um conjunto regrado e limitado de chaves interpretativas. O leitor gira em torno do texto, continua Pinto (2004, p. 54), buscando entradas e ligando-se a ele pela composição de outro círculo, que seria a tradução do conteúdo e das formas e estratégias narrativas a partir do repertório particular do leitor. É interessante perceber como Hamlet, ao reescrever *The murder of Gonzago*, direciona sua reescrita para atingir um público específico: o rei Cláudio. O texto – no caso uma montagem teatral – atinge seu objetivo de encaminhar a interpretação do receptor, e o rei usurpador se denuncia.

Todo esse processo interpretativo condiciona-se pela cultura em que o leitor está inserido. Stanley Fish (1993) ensina que as interpretações de um texto soam sempre orientadas previamente pelo sentido que se busca; assim, toda leitura é marcada, inevitavelmente, por hábitos, experiências e hipóteses da “comunidade interpretativa” da qual o leitor faz parte. Entenda-se “comunidade interpretativa” como uma condição a partir da qual se estabelece certa segurança interpretativa, pois considera haver na comunidade certo compartilhamento por seus indivíduos de regras e estratégias de leitura, permitindo coincidência de interpretações. Segundo Fish (1993, p. 162), embora seja correto dizer que os autores criam “poesia”, eles o fazem por meio de estratégias interpretativas que, em última análise, não são deles, mas tem sua origem em um sistema de inteligência que é público. “Em resumo, à lista de objetos feitos ou construídos temos que acrescentar nós mesmos, pois

³⁷ Horizonte de expectativa seria, *grosso modo*, o conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor, ou de grupo de leitores, em um determinado momento histórico. Na obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Hans Robert Jauss (1994) busca privilegiar o leitor no ato interpretativo do texto literário e reforça o conceito de horizonte de expectativas como impulsionador da interpretação: “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.” (JAUSS, 1994, p. 28).

somos, tanto quanto os poemas e as indicações de leitura que vemos, produtos de estruturas de pensamentos sociais e culturais.” (FISH, 1993, p. 162). A contextualização política apresentada no capítulo 1 exemplifica isso. *Hamlet* é fruto de análises políticas de seu autor, Shakespeare, porém o arcabouço social, histórico e político imbricado na peça era comunitário. Os assuntos propostos na obra eram compreendidos pelo prisma da “comunidade interpretativa” da qual Shakespeare era parte.

Exemplo dessas relações culturais é a narrativa *Shakespeare in the bush* (*Shakespeare no meio do mato*), da antropóloga americana Laura Bohannan, publicado em 1966. É um texto relacionado às áreas de leitura, interpretação, tradução, literatura e outras disciplinas que, de um modo ou de outro, lidam com a questão da alteridade. O texto foi traduzido para o português por Lenita Rimoli Esteves e Francis Henrik Aubert.

Nesse texto, a antropóloga conta sobre sua experiência ao tentar narrar *Hamlet* para os Tiv, tribo da Nigéria, na África Ocidental. O interesse da história reside no fato de pessoas de contextos tão diferentes, apesar de não se entenderem perfeitamente, suporem que as pessoas no mundo são, praticamente, iguais e que, apesar de diferenças específicas, as grandes questões são sempre as mesmas para a humanidade. Essa concordância, no entanto, nasce de uma cegueira, de certa incapacidade de notar o outro como outro. Quando o chefe tribal discorda da narrativa da antropóloga, por exemplo, ele diz que ela deveria ir se informar melhor, porque ela não aprendeu direito a lição.

Questões que parecem claras para os atuais leitores de *Hamlet*, como a aversão do jovem Príncipe ao casamento apressado de sua mãe com o cunhado, não são óbvias para os nativos, visto que, segundo eles, a atitude mais natural seria a viúva se casar com o irmão do morto rapidamente, caso contrário ela não teria quem cuidasse de suas plantações. Outro exemplo: quando a antropóloga diz que o pai morto de *Hamlet* apareceu em Elsinor, os nativos dizem que os mortos não podem andar nem falar. Quando escutam que era um espectro, a dificuldade de compreensão aumenta, pois os nativos não concebem a ideia de um fantasma e afirmam que ali se tratava de um presságio enviado por uma feiticeira.

As explicações precedentes referem-se a tópicos produtivos de teoria literária que colocam em questão pressupostos relativos à tríade autor-obra-público. Os estudos de literatura já contestaram a autonomia e a soberania do autor, sendo Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2006) nomes exemplares. A supremacia do texto foi abalada quando do advento da valorização da leitura, sendo a Escola de Constança, segundo Jouve (2002, p. 14), a primeira grande tentativa para renovar o estudo dos textos a partir do ato de ler. Para Compagnon (2010, p. 161), o primado do leitor apresenta tantos problemas quanto o do

escritor e o do texto. Neste trabalho, essas contestações específicas não serão abordadas, ainda que Jouve (2002) e Compagnon (2010), mencionados nesta pesquisa, tenham se debruçado sobre elas. Sabe-se que “A experiência de leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo.” (COMPAGNON, 2010, p. 161). Cabe assinalar, todavia, o aspecto fecundo do ato de ler, o qual parece ser, conforme Jean-Paul Sartre (2004, p. 37) a síntese da percepção e da criação. Em suma, como conclui Sartre (2004, p. 37), o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento.

Se é certo que o objeto literário concretiza-se por meio da leitura, também é verdade que a leitura gera objetos artísticos. Para Bloom (2001b, p. 18), obras literárias nascem como resposta a obras literárias anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores – atos que se refletem nas novas obras. Existem leitores, porém, que não escrevem literatura, mas a reescrevem: os tradutores.

Considerando as questões que colocam o leitor como construtor do texto e da existência do texto somente na medida em que é lido, “A tarefa do tradutor passa a ser vista também como uma atividade do leitor” (DINIZ, 1999, p. 28). Dessa forma, tradução de textos literários é sempre recriação; e o tradutor torna-se um tipo especial de leitor. A tradução, atividade que exige interpretação e compreensão, é um processo equivalente ao da leitura, sendo que, na tradução, a interpretação é consumada na feitura de outro texto.

4.2 Hamlet: escritor/tradutor

King. What do you call the play?

Ham. The mousetrap

(SHAKESPEARE, 2000, p. 301-302)

Do último parágrafo do tópico anterior, subentende-se uma conceituação de tradução muito diferente da apresentada pelo senso comum, pois desconstrói os conceitos de essência do texto de partida e de fidelidade na tradução. Durante séculos, a atividade tradutória foi considerada apenas uma transposição de significados tidos por equivalentes, priorizando certa “essência” do texto original e ocultando a figura do tradutor.

Tradicionalmente, a ação tradutória é considerada apenas uma transferência ou uma substituição. Vê-se o ato de traduzir como uma condução de significado de uma língua para outra, acreditando-se ser o texto original um objeto constante, transponível, de definições claras, cujos conteúdos são possíveis de classificar completa e objetivamente. Imbuída nessa visão, existe a crença de que há limites para a dimensão interpretativa do ato de traduzir. O tradutor, portanto, segundo Rosemary Arrojo (2007, p. 13), transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve ‘interpretá-la’.

A visão tradicional de tradução, conforme Carlos Augusto Viana da Silva (2007, p. 18), promove o apagamento do tradutor como se fosse possível sua completa invisibilidade diante da tarefa, visto que pressupõe a chegada de “uma carga intacta” a seu destino; como se o tradutor não fosse, antes de tudo, um leitor e o texto a ser traduzido não pudesse ser passível de interpretações. Essa visão tradicionalista sobre o ato de traduzir é falsa, porque existe sempre o contraste entre horizontes diversos na recriação de um texto em outra língua: o do texto e o do tradutor. Esse contraste reflete as diferenças inevitáveis entre idiomas e suas visões de mundo. A própria significação das palavras, por exemplo, somente poderá ser determinada por meio da leitura. Dessa forma, não há contornos perfeitamente determináveis em um texto de maneira a ser possível reproduzir, totalmente, em outro idioma, as ideias, o estilo e a natureza do texto de partida.

O debate torna-se mais complexo quando se aborda a questão do texto dito literário, cujas traduções são, frequentemente, julgadas como inferiores, quando não impossíveis. Essa dificuldade tradutória fundamenta-se, entre outros falsos alicerces, na intocabilidade da união forma/conteúdo, que se acredita constituir a especificidade do texto literário. Arrojo (1993, p. 117) ensina que, numa cultura que cultiva o mito das essências e dos significados estáveis que, supostamente, podem e devem ser inseridos e preservados dentro de objetos, palavras e textos, a tradução é, necessariamente, associada ao que é marginal, corrupto e destrutivo. Esse poder de destruição é, diretamente, proporcional ao grau da suposta literalidade ou poeticidade do original.

O mito da impossibilidade da tradução relaciona-se, intimamente, a um desejo por uma pretensa fidelidade. Pretensa porque, como apresentado acima, na tradução de um texto para outra língua, há sempre o entrecruzamento de visões de mundo distintas: o do autor e o do tradutor. A crença na fidelidade admite uma sacralização da obra de arte, que seria independente de circunstâncias várias, quando, na verdade, a obra só existe por meio da

interpretação dos leitores. Se a obra de partida for um texto literário central³⁸, há uma intensificação desse preconceito contra a tradução. Por causa dessa centralidade cultural, afirma Diniz (1999, p. 29), as traduções desses textos são avaliadas, minuciosamente, para que não se tornem inaceitáveis e, conseqüentemente, vistas como subversivas dentro da própria cultura. Exemplo de texto autoritário é Shakespeare, não somente na Grã-Bretanha, mas em todo o mundo ocidental. Para Bloom (2001, p. 11), ele é a figura central do cânone do Ocidente. O apagamento da linguagem obscena das peças do autor inglês, tanto em algumas edições inglesas e estadunidenses quanto em traduções em línguas estrangeiras, exemplifica muito bem a estratégia de construção e preservação da imagem do autor e de seu texto. Definido como um deus cultural, escreve Neuza Lopes Ribeiro Vollet (1997, p. 15), Shakespeare não era compatível com uma linguagem de baixo prestígio e forte estigma social. Suas traduções precisavam confirmar os grandiosos epítetos: “o Poeta Nacional da Inglaterra”, “o maior dramaturgo de todos os tempos”, “o Cisne do Avon”.

O tradutor Carlos Alberto Nunes – que verteu, na década de 1950, o cânone shakespeariano conhecido até então para a língua portuguesa – dá a entender o caráter dito imperfeito das obras traduzidas. Citando a tradução de Shakespeare para o alemão levada a cabo pelo poeta neoclássico Christoph Martin Wieland (1733-1813), Nunes (s. d., p. 18) ratifica a opinião de que as traduções feitas pelo escritor alemão são falhas, supérfuas e prejudiciais, mas que lograram uma influência subterrânea (esses adjetivos já expõem o juízo de valor de Nunes) por causa somente das “energias” de Shakespeare presentes na obra de partida, as quais permaneceram no texto vertido para o alemão. Isto é, o impacto positivo da tradução não advém de qualidades intrínsecas ao texto traduzido, mas de certa “essência” do autor presente no texto de partida. Foi a convicção de Nunes de que a influência de Shakespeare sobre uma literatura independe da excelência da tradução que o animou a “pôr ombros à empresa de traduzir todas as suas peças teatrais, apesar de convencido de que dificilmente os recursos próprios bastariam para o feliz remate do empreendimento.” (NUNES, s. d., 19). Infere-se do comentário do poeta que a tradução é inferior ao original e que há uma “essência shakespeariana” que migraria do texto de partida ao texto traduzido.

É interessante Nunes considerar a influência da tradução de Wieland como sendo subterrânea, pois ele próprio escreve que ela foi “decisiva para a corrente literária denominada *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto]” (NUNES, s. d., p. 17). Além disso, Nunes (s. d., p.

³⁸ Diniz (1999, p. 29) conceitua texto central como aquele que incorpora valores essenciais de uma cultura, daí sua autoridade cultural. Ela utiliza também o adjetivo “autoritário” para referir-se a esses textos.

17-18) afirma que, por ser em prosa, a tradução de Wieland influenciou no estilo de todas as composições do movimento, tendo sido essa tradução, e não o original inglês, que inflamou a imaginação dos moços daquela época, inclusive Goethe (1749-1832). Como descartar, então, o papel do tradutor em tudo isso?

É importante perceber a riqueza de possibilidades criada pelas ditas más traduções, cujas “infidelidades” ao texto de origem ocasionam uma influência fecunda. Rocha (2017, p. 168-169) informa que a tradução de *Ulysses* feita por J. Sales Subirat, publicada em 1946, foi decisiva no tecido da literatura argentina contemporânea. O escritor argentino Juan José Saer (*apud* ROCHA, 2017, p. 169) afirma que toda pessoa com veleidades de narrador que estava com idade entre 18 e 30 anos em Santa Fé, Paraná, Rosário e Buenos Aires, cidades argentinas, conhecia os inesgotáveis achados verbais empregados por Subirat em sua tradução do romance de Joyce.

Diferentemente de Nunes, o tradutor Lawrence Flores Pereira (2015, p. 43), já nos anos 2010, apresenta outro ponto de vista sobre o ato tradutório, ao afirmar que a concepção de tradução que subjaz a sua versão de *Hamlet* refere-se à apresentada por Haroldo de Campos: um canto paralelo que não possui apenas a voz do texto de partida, mas outras vozes textuais. O processo de traduzir, “para usar um termo haroldiano, é um ato inspiracional ‘plagiotrópico’, que funciona como que respondendo a topicalidades intensas no ato de leitura.” (PEREIRA, 2015, p. 43). Ao destacar a leitura como fulcral em seu trabalho como tradutor, Pereira ratifica um novo conceito de tradução, a qual destaca o processo tradutório e a ação crítica do tradutor, próximo à noção supracitada de leitura-crítica mencionada por Bezerra (1999, p. XI).

Ainda que a concepção de fidelidade ao original como obra única, imutável e superior ainda seja presente hoje no senso comum, as traduções vêm sendo consideradas, cada vez mais, como resultantes de leituras diversas, e não como simples produtos derivados do original. O argumento da possibilidade da tradução fundado na comparação com a atividade leitora leva à conclusão de que a exequibilidade da tradução pode ser defendida pela concretização da leitura: visto que a leitura é possível, a tradução também o é. Como toda interpretação, a tradução provoca uma nova iluminação da obra. Assim, o texto traduzido seria a consecução do ato interpretativo empreendido pelo tradutor, ao mesmo tempo em que propicia novos significados ao original. A situação do leitor/intérprete e a do tradutor, portanto, são muito semelhantes. Ler e traduzir é criar.

Muitos textos são por vezes obscuros, pois as palavras apresentam inúmeros aspectos, múltiplos entendimentos sob seus sentidos denotativos. Qual chave ou quais chaves

interpretativas utilizar? Como fazer para que tal palavra expresse seu significado ou imponha o silêncio? Assim, o sentido do texto só pode ser plural, sua possibilidade de tradução/transcrição (quase) infinita. O texto, em sua origem, é plurissignificativo. Ele tem, como herança do dicionário, não suas definições denotativas, mas a multiplicidade da conotação. Criar e traduzir é ler.

Tomando o conceito de “informação estética”³⁹, de Max Bense (2003), Haroldo de Campos (2006, p. 34) afirma que, admitida *a priori* a tese da impossibilidade da tradução de textos criativos, tal incapacidade tradutória gera, como resultado lógico dessa argumentação, a recriação, também em princípio, desses textos. Há, então,

em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. [...] Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (CAMPOS, 2006, p. 34-25).

Assim como a leitura, a tradução deixa de ser uma atividade que busca proteger os significados “originais” de um autor para assumir a condição de produtora de significados. Arrojo (2007, p. 23-24) utiliza a imagem do palimpsesto para esclarecer o ato tradutório. Segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009), palimpsesto é o papiro ou o pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro. Metaforicamente, o “palimpsesto” passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escrita, ou interpretação, ou leitura, ou tradução do texto de partida. Portanto, a tradução de um texto de origem é leitura/interpretação desse texto primeiro, é seu palimpsesto. Essa metáfora foi empregada por Gérard Genette (2010) no estudo sobre transtextualidade, conceito definido como tudo aquilo que se põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Segundo Genette (2010, p. 13-21), há cinco tipos de relações transtextuais,⁴⁰ estabelecidas a partir dos graus de presença

³⁹ Max Bense estabelece distinções entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”. Enquanto as duas primeiras admitem diversas codificações, isto é, podem ser transmitidas de várias maneiras, a última não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista.

⁴⁰ Genette (2010, p. 13-21) define assim as relações transtextuais: a) a intertextualidade, que é a presença efetiva de um texto em outro por meio da citação, do plágio ou da alusão; b) a paratextualidade, que se refere a títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas marginais, epigramas, ilustrações; enfim, a todos os outros tipos de sinais acessórios, com funções explicativas, que se ligam ao texto principal; c) a metatextualidade, que se refere aos textos que, implicitamente, comentam outro; por exemplo, as críticas literárias; d) a arquitekstualidade, que trata de uma relação, quase sempre sutil, de propriedade puramente classificatória, que faz aparecer, nos títulos e na capa dos livros, indicativos de se tratar aquela obra de romance, poesia, conto, novela, etc.; e e) a

de um texto em outro. Aqui importa a hipertextualidade, que trata da relação de derivação que une um texto B (chamado de hipertexto) a um texto anterior A (dito hipotexto). A tradução, assim, seria o hipertexto de um texto de partida.

Diante da impossibilidade de uma tradução objetiva e neutra, o ato de traduzir acontece dentro das circunstâncias do leitor/tradutor. Segundo Diniz (1999, p. 35), o texto de partida torna-se acessível nos termos daquele que traduz, os quais são limitados pelo contexto em que ele vive, podendo até, inclusive, não se constituírem em algo intrinsecamente seu. Se ser alguém é sê-lo dentro de suas circunstâncias, essas circunstâncias sempre estão dentro de um conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes, etc. que distinguem um grupo social de outro. Ou seja, o “eu” que concretiza o trabalho de tradução/interpretação é, além de um indivíduo isolado, um “eu” que também é público, pois as operações mentais que alguém realiza são circunscritas pela sua cultura. O tradutor, então, adapta uma obra estrangeira para o público do qual ele faz parte, manipulando-a, assim, a partir da estrutura de valores dos grupos sociais receptores e acomodando aquilo que é estrangeiro às normas da língua e da cultura-meta (há interseção aqui com as “comunidades interpretativas”, de Fish (1993)).

Como empregada nesta tese, manipulação não deve ser entendida de forma pejorativa, como uma manobra pela qual se influencia um indivíduo, ou uma coletividade, contra a vontade deles, mas como um processo inerente ao ato tradutório. Theo Hermans (2010, p. 11-12) concebe a tradução como uma “manipulação” ideológica do texto de partida fundamentada nos valores do contexto de recepção da obra, de forma que, do ponto de vista da literatura-alvo, todas as traduções implicam certo grau de manipulação do texto de partida para um propósito determinado. Portanto, a fim de que possa tornar-se compreensível na passagem de um contexto para outro, o texto é manuseado, alterado; isto é, manipulado no novo contexto. A ideia é de que a tradução submete-se a contextos socioculturais diversos, que determinam de antemão os intuitos da tradução em um específico momento histórico.

André Lefevere (2007) também defende a tradução como uma importante forma de reescrita⁴¹ (*rewriting*) esboçada pela ideologia do contexto receptor. Esse estudioso também concorda que a tradução adéqua uma obra estrangeira para outro público, manipulando-a a partir dos valores dos grupos sociais receptores, obrigando aquilo que faz

hipertextualidade, mencionada acima. Os cinco tipos de transtextualidade não são estanques, mas se comunicam e se entrecruzam.

⁴¹ *Grosso modo*, reescrita é a adaptação de uma obra literária para um público diferente, influenciando a recepção e a canonização dessa obra a partir de fins ideológicos e poetológicos diversos. A reescrita se concretiza na tradução, na antologização, na historiografia, na crítica, na edição, etc.

parte da cultura de partida a um ajustamento às normas da cultura de chegada. Lefevere (2007, p. 19) diz que os reescritores manipulam os originais conforme as correntes ideológicas de seu tempo e espaço; sendo assim, o processo de reescrita é moldado, de certa maneira, pela estrutura de valores da sociedade em que atuam esses reescritores. As traduções, portanto, revelam-se como manipulações comprometidas ideologicamente.

Dessa maneira, a tradução acontece no “entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.” (DINIZ, 1999, p. 35). Conseqüentemente, o estudo da tradução se volta para a cultura-alvo e para a maneira como ela medeia a ação tradutória do texto de partida. Isso não quer dizer, de forma alguma, excluir o texto de partida e a cultura de origem; o ponto de análise é que se torna outro. Segundo Else Ribeiro Pires Vieira (1996, p. 132), definir o polo receptor como definidor dos objetivos da tradução acarreta um deslocamento da ênfase nas questões originárias para as teleológicas e da investigação de formas isoladas para a análise funcional das formas em conjunto. Conseqüentemente, um mesmo texto de partida pode ser vertido de várias maneiras, a depender da função que deve exercer no contexto de recepção. Dessa maneira, um estudo metódico da tradução enfocará a tradução literária também na literatura receptora, seu ambiente imediato.

Em *Hamlet*, no ato II, cena II, o Primeiro Ator recita versos de uma peça que abordava o assassinato de Príamo. O trecho é uma adaptação do segundo canto da *Eneida* (século I a. C.), de Virgílio (70 a. C.-19 a.C.), empregada em novo contexto e com nova linguagem. Há intertextualidade também com a tragédia *Dido, Queen of Cartago* (*Dido, rainha de Cartago*), escrita por Christopher Marlowe (1564-1593), com possíveis contribuições de Thomas Nashe (1567-1601), e publicada em 1594. Pode-se dizer que a obra teatral a que Hamlet faz referência é, de certa maneira, uma tradução do texto de Virgílio. Quando Hamlet insere “dozen or sixteen lines” (SHAKESPEARE, 2000, p. 269)⁴² no espetáculo *The murder of Gonzago*, ele executa um ato tradutório, pois essa inserção do Príncipe estabelece uma leitura particular da peça, reforça vínculos entre o enredo de partida e as suas circunstâncias pessoais na corte de Elsinor e busca determinados efeitos na plateia (precisamente, no rei). Dessa maneira, a obra torna-se outra: *The mousetrap*. Quando, mais adiante, Hamlet orienta o desempenho dos atores e comenta o código retórico dos gestos, partilhado pelos intérpretes e pelo público, ele traduz seu texto verbal para uma manifestação que passa a ser também não verbal. Por ser bom leitor, Hamlet torna-se escritor/tradutor. O

⁴² [...] doze ou dezesseis linhas (SHAKESPEARE, 2015, p. 105)

processo de tradução engloba, portanto, muito mais do que o texto e seu autor; traduzir liga-se, intimamente, a padrões sociais, históricos, políticos e ideológicos do contexto em que é realizada, podendo ser moldada tanto pelos valores convencionalmente estabelecidos quanto pela subversão desses mesmos valores. Tudo isso acontece porque a obra literária (original ou traduzida) insere-se no sistema literário, que, por sua vez, relaciona-se com outros sistemas.

Antonio Candido (2000, p. 23), conceituando literatura como sendo um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, reforça que esses denominadores permitem reconhecer as obras dominantes de uma fase, e que seriam certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura uma forma de aspecto orgânico da civilização. Dentre esses elementos, releva-se a existência de um conjunto de produtores literários, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor – geralmente uma linguagem, traduzida em estilos. Já Siegfried J. Schmidt (1979 *apud* LEFEVERE, 2007, p. 30) apresenta um conceito mais amplo: literatura é um complexo sistema social de ações, visto possuir uma estrutura determinada, uma diferenciação dentro-fora, ser aceita socialmente e desempenhar funções que nenhum outro sistema pode cumprir na sociedade. O sistema literário, então, designa um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros, percebidos como não pertencentes a ele. Assim, a cultura seria um sistema composto por sistemas.

Even-Zohar (2013) aproxima-se dessa definição de cultura, conceituando-a como um polissistema⁴³ heterogêneo, complexo e dinâmico que conglopera a literatura. Além disso, a própria literatura é pensada como um polissistema, entre cujos diversos sistemas se inclui o da literatura traduzida, que é heterogêneo, pois abrange diversas tendências, gêneros, escolas literárias. Assim, muitos fenômenos literários e não literários relacionam-se de forma dependente em sistemas determinados pela lógica da cultura a qual eles pertencem. A cultura, então, consoante Silva (2013, p. 64), é o interposto prismático que refrata os sentidos e reconfigura os aspectos determinantes do texto de partida na materialidade concreta da obra derivada; é a mediadora entre os contextos sociais e as práticas, os hábitos, os costumes e as formas artísticas formadas em seu interior.

Central na teoria de Even-Zohar (2013) é a noção de que os vários estratos e subdivisões que formam um polissistema competem entre si para ocupar posições centrais

⁴³ O emprego do termo polissistema não é simplesmente uma convenção, mas uma proposição que apresenta o conceito de sistema como algo dinâmico e heterogêneo. Um polissistema estrutura-se por meio da relação entre os próprios elementos constituintes ou de outro sistema. O polissistema é um sistema formado por vários sistemas diferentes em interação permanente.

dominantes. Assim, os sistemas que compõem os polissistemas não estão em igualdade, havendo tensão entre eles, num conflito de forças que estabelecem posições de poder, fazendo as obras que a compõem transitar entre centros e periferias. Esses conceitos – periferia e centro – não são entidades estáticas; pelo contrário, implicam relações dinâmicas, historicamente determinadas e, por conseguinte, variáveis e cambiáveis. Dessa maneira, um ponto a ser destacado é o fato de, no interior de zonas periféricas, frequentemente se produzirem novas relações entre centro e periferia, assim como as regiões centrais possuem suas próprias áreas periféricas.

Até aqui, compreendeu-se tradução tanto o processo de verter uma obra de uma língua para outra quanto o produto dessa ação. Transformações no conceito de tradução, no entanto, que têm os textos-fonte e os traduzidos como signos⁴⁴ um do outro, fizeram com que se julgasse como tradução qualquer texto que fosse uma transposição de outro, pertencente ou não à linguagem verbal (relembre-se *The mousetrap*, peça de Hamlet). Hoje, a reescrita de textos literários em outros meios de linguagem (filmes, pinturas, quadrinhos, etc.) estabelece uma relação importante entre a literatura e outras mídias. Para Silva (2007, p. 9), perante essa mistura de gêneros, em que os limites entre as artes se confundem, a reescrita é vista, cada vez mais, como uma instância do fenômeno da tradução.

Segundo Diniz (1999, p. 30), sendo a tradução um produto resultante de um processo, ela é um texto alusivo a outro(s) que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. “É esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro, que é o objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica.” (DINIZ, 1999, p. 30). Assim, a relação entre textos não se limita à linguagem verbal. Ganha relevo, nessa perspectiva, a tradução intersemiótica⁴⁵, isto é, interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. A tradução passa a ser considerada signo ícone⁴⁶ do texto de partida. A tradução intersemiótica, conforme Julio Plaza (2003, p. 209), é prática crítico-criativa, metacriação, ação sobre estruturas e eventos, diálogo de signos, um outro nas diferenças, síntese e re-

⁴⁴ Emprega-se aqui o sentido mais geral de signo, ou seja, um elemento A – de natureza diversa – que substitui um elemento B.

⁴⁵ Roman Jakobson (2003, p. 64-65) assinala três jeitos de interpretar um signo verbal, o qual pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Esses tipos de tradução são classificados de maneira diversa: 1) a tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) a tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e 3) a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Os filmes inserem-se nessa terceira tipologia, são, portanto, “transmutações”.

⁴⁶ Segundo Ceia (2009), para Peirce, ícone se define como o signo que estabelece similitude formal com um objeto referente ou significante. Um ícone contém características do objeto que representa.

escritura da história. Ou melhor, pensamento em signos, trânsito de sentidos, transcrição de formas na historicidade.

Plaza (2003, p. 206) considera que a criação artística contemporânea encontra-se drasticamente influenciada pelos meios de repro-produção de linguagens e que existe uma profunda e radical transformação cultural devido ao domínio dos sistemas eletrônicos que transformam “as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de informação” (2003, p. 206). “No contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (do único), as artes industriais (do reproduzível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (Tradução Intersemiótica)” (2003, p. 207). Essas constatações demandam, por parte de todos os envolvidos no processo de criação, uma nova posição, porquanto as formas estéticas e artísticas da contemporaneidade, entre elas o cinema, são influenciadas por esta “imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos” (PLAZA, 2003, p. 206) que distinguem esse tempo de mistura.

Adota-se, portanto, nesta pesquisa, uma conceituação mais ampla de tradução, incluindo as produções fílmicas. Segue-se a postura teórica de Patrick Cattrysse (1986), para quem o processo de reescrita entre signos do texto literário para o texto cinematográfico é, em essência, uma tarefa tradutória. A partir dessas considerações, pode-se concluir que as inter-relações entre literatura, teatro e cinema podem ser estudadas como traduções entre textos de códigos diversos. Para Silva (2007, p. 39), a tradução intersemiótica discute o processamento das duas linguagens e coloca o texto de partida (um romance, um conto, uma peça, etc.) no sistema cinematográfico, intermediando para o espectador – como se discutiu acima – o resultado de uma leitura, permitindo, ainda, a possibilidade de mais outras leituras, assim como toda tradução o é: uma reescrita, uma interpretação.

Na passagem do texto literário ao fílmico, costumeiramente se emprega o termo adaptação. Para Silva (2013, p. 39), adaptação é um filme baseado em um texto literário; ou seja, a história tende a ser basicamente a mesma, mas os meios são diferentes (livro e filme). Como ele próprio adverte, o termo é muito abrangente, de forma a impossibilitar a percepção das variáveis envolvidas no processo adaptativo como um todo. Será empregado, porém, o conceito desse pesquisador, pois dessa maneira se apreciam os filmes aqui analisados. Silva (2013, p. 55) considera uma adaptação cinematográfica um filme concreto, que transpõe para a linguagem audiovisual um conjunto de elementos originários de um texto literário declarado. Além disso, uma adaptação é compreendida não somente como produto, mas também como processo que sempre envolve interpretação e criação, implicando, então,

“inúmeras variáveis estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas, cada qual desempenhando um papel específico nas escolhas criativas que serão impressas no filme.” (SILVA, 2013, p. 55-56).

Outro ponto destacado por Silva (2013, p. 56) entende a adaptação como um processo de recepção, no sentido de que a relação entre livro-filme-leitor/espectador (não necessariamente nessa mesma ordem) só se completa quando há conhecimento – e mesmo envolvimento – do leitor/espectador tanto com o texto de partida quanto com o filme adaptado. Assim, sem a recepção de alguém que conheça o texto de partida (antes ou após o consumo do filme adaptado), o processo de adaptação não se conclui em todas as dimensões. Enfim, ratificando Linda Hutcheon (2011, p. 39), Silva (2013, p. 57) afirma que a adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível de outro meio de expressão.

Após definir o termo adaptação, o pesquisador particulariza-o, de forma a aplicar o conceito aos mais diversos exemplos e caracterizar a presença de Shakespeare no cinema brasileiro. Ele, então, sugere o conceito de adaptação intercultural, o qual

refere-se aos casos em que texto-fonte e filme adaptado não surgem da mesma matriz cultural, e em que determinadas práticas socioculturais oriundas do contexto da adaptação medeiam reconfigurações de sentidos do texto-fonte, na materialidade estilística do filme adaptado. (SILVA, 2013, p. 67).

Como se percebe, essa conceituação de Silva não difere tanto do que se discutiu até aqui. No entanto, ele coloca em relevo o que chama de “reconfigurações de sentidos do texto-fonte”, quando o processo de adaptação envolve produtos de culturas diferentes. Para entender melhor essas reconfigurações, ele propõe um método de investigação, com as devidas categorias de análise, que auxiliam no trabalho concreto com os filmes e as peças. Elas serão explicitadas mais adiante, quando se expuser aspectos da metodologia.

Marcel Alvaro de Amorim (2016, p. 18), seguindo os princípios epistemológicos construídos a partir de uma teoria da adaptação de base intertextual e dialógica, também utiliza o termo “adaptação”, mas emprega outras palavras: tradução, recriação, reconstrução, contestação. Ele faz assim na tentativa de demarcar o caráter instável e dinâmico dos significados construídos nas mais diversas práticas sociais. Diniz (1999, p. 33) aplica o termo tradução transcultural por considerar o processo tradutório e o produto traduzido não como objetos somente de estudos linguísticos, mas também dos estudos literários e culturais. Já Silva (2013, p. 58) utiliza a palavra intercultural em vez de transcultural, elencando três

motivos para sua nomenclatura: a) o termo intercultural é mais adequado do que multicultural ou transcultural porque exprime melhor a dialética de trocas dos procedimentos entre culturas; b) os processos adaptativos ocorrem, em geral, entre duas matrizes culturais em contato (a do texto-fonte e a do filme adaptado), o que privilegia o uso do prefixo inter (entre) em vez dos prefixos multi (vários) e trans (através de); e c) a metodologia utilizada substitui o estudo da intertextualidade pelo da interculturalidade.

Amorim (2016) apresenta a Antropofagia como uma proposta conceitual e teórico-metodológica de abordagem de filmes. A partir da análise que diversos autores fazem dessa ideia cunhada pelo escritor brasileiro modernista Oswald de Andrade (1890-1954), procura construir inteligibilidade sobre as formas de comunicação e construção conjunta entre/de diferentes culturas. Oriundos de várias áreas, como a Literatura Comparada, a Teoria Literária, os Estudos do Cinema e a Antropologia, esses diferentes autores buscam, cada um à sua maneira, ressignificar o conceito modernista nos campos de estudos em que trabalham.

Amorim (2016, p. 98) considera transculturação, termo retomado de Campos (2006), como sendo um processo em que valores culturais tradicionais estrangeiros são adaptados às necessidades locais e temporais. Dessa maneira, a adaptação é percebida como prática de devoração transcultural. Mais do que apenas se apropriar do texto de partida, de modo intertextual, integra-o, fazendo dele parte da cultura-alvo, ao mesmo tempo em que estimula novos diálogos de leitura para o próprio texto de partida.

Emprega-se o termo “tradução cultural” para caracterizar os filmes nacionais baseados em obras estrangeiras. O termo parece ser amplo, pois busca abranger os vários posicionamentos apresentados neste capítulo. Assim, como remate conceitual, algumas compreensões terminológicas em relação aos filmes que compõem o *corpus* a partir das discussões apresentam-se a seguir. a) Por serem resultado de um processo de leitura e interpretação, cada um dos filmes analisados são criações de seus tradutores/leitores, que imprimem subjetividades na criação, ainda que essas subjetividades façam parte de comunidades interpretativas. b) As produções fílmicas estudadas possuem autonomia, ainda que o fato de terem surgido a partir de atos de leitura e interpretação de uma obra anterior, no caso *Hamlet*, de Shakespeare, pareça insinuar o contrário. Aliás, sua autonomia advém justamente dos atos de leitura e interpretação. c) Elas constituem signos-ícone do texto-fonte, isto é, classificam-se como traduções intersemióticas. d) São consideradas traduções culturais; pois, além de pertencerem a matrizes culturais diferentes, destacam a cultura de chegada e utilizam a obra estrangeira para melhor compreender aspectos da cultura receptora. Ou seja, os *Hamlets* das obras fílmicas estudadas são personagens brasileiros, daí a paráfrase que

intitula esta tese da fala do Príncipe no ato V, cena I, “*This is I, Hamlet the Dane.*”⁴⁷ (SHAKESPEARE, 2000, p.391).

Ao longo dessa discussão de como nomear o processo de adaptação, haverá o uso alternado de vocábulos como tradução, reescrita e adaptação. Ao se estudar, nesta tese, os filmes brasileiros que foram adaptados do *Hamlet*, de Shakespeare, quer-se compreender que elementos fundamentais da cultura brasileira em momentos histórico-sociais específicos influenciaram nas escolhas estilísticas e linguísticas feitas no processo de adaptação, bem como entender a imagem do sistema político do Brasil que se depreende de cada filme.

4.3 Proposta de metodologia

[...] *there is method in 't.*

(SHAKESPEARE, 2000, p. 248)

Os filmes escrutinados nesta tese utilizam a matriz textual shakespeariana como fonte para uma obra nova, com cenas, diálogos, personagens e tramas próprios, ainda que relacionados ao *Hamlet*. São traduções culturais, que se apropriam do texto para encená-lo em novas condições históricas, sociais e culturais.

Intenta-se compreender como a mediação da cultura brasileira influenciou nas escolhas das mudanças estilísticas e conteudísticas entre texto e filme. Destacadamente, importam alguns aspectos presentes em *Hamlet* que circunscrevem o mundo político da peça e imbricam entre si: a percepção de “mundo fora de prumo”, a questão da legitimidade do soberano (que envolve o tema do regicídio, da usurpação e do destronamento), a corrupção como imagem de um específico fazer político e a morte como resultado de escolhas políticas. Esses três aspectos serão referenciais para direcionar a análise do *corpus*, buscando entender de que maneira esses elementos políticos foram adaptados nos filmes brasileiros. As análises fílmicas desta tese não são um fim em si, elas procedem de uma questão. É de interesse desta pesquisa compreender como Candeias, Kuperman e Burlan empregaram a tragédia política *Hamlet*, de William Shakespeare, para pensar o Brasil a partir de um texto deslocado espacial e historicamente.

Para isso, empregam-se um conjunto de categorias analíticas que permitam entender as reconfigurações de sentido do texto de partida ao ser traduzido para uma nova

⁴⁷ Aqui estou, sou eu, Eu, Hamlet, o danês. (SHAKESPEARE, 2015, p.179)

língua, um novo código, uma nova cultura. Essas categorias, que servem para identificar com mais acuidade o processo (inter)/(trans)cultural de tradução, são as seguintes: a língua falada, a trama, o cronótopo, as dominantes genéricas e o estilo de encenação. A seguir, elas serão detalhadas segundo expõe Silva (2013, p. 65-69).

A primeira categoria, **a língua falada**, é a que, inicialmente, se mostra mais perceptível, embora não seja dominante. Em nosso objeto de estudo, devemos investigar como o inglês elisabetano do texto shakespeariano é traduzido para a língua portuguesa, com sotaques próprios, ligados ao contexto social em que a trama é inserida e ao estilo de encenação proposto pelos realizadores.

O **cronótopo**, segunda categoria, pretende enfatizar o processo de reinserção da trama do texto de partida em uma unidade de tempo-espço que influencia direta e dialeticamente na própria definição do modo de adaptação. O cronótopo costuma sofrer alterações significativas, uma vez que se buscam novos contextos sociais e históricos sobre os quais as peças se sobrepõem, iluminando os sentidos dessa época e desse espaço.

Na **trama**, terceira categoria, costumam ocorrer mudanças significativas no desenvolvimento dramático das histórias, com supressão ou adição de cenas e personagens e, conseqüentemente, com a reconfiguração dos sentidos da peça.

A quarta categoria, **as dominantes genéricas**, costuma estar diretamente relacionada com a anterior, ou seja, mudanças no gênero dominante do filme, em relação ao texto de partida, impulsionam reformulações na trama no sentido de adequar o conteúdo da história às novas especificidades genéricas que se estruturam. Uma vez que a questão do gênero, em Shakespeare, é muito atravessada pela constante mistura entre o trágico e o cômico em diversas peças, chama-se essa categoria de dominantes genéricas porque cada peça, ainda que interseccionada por artifícios estilísticos mais próprios a outros gêneros, ainda mantém uma definição genérica dominante.

A quinta e última categoria, chamada de **estilo de encenação**, enfatiza um elemento central da linguagem cinematográfica: a *mise-en-scène*. Com ela, pretende-se observar o modo como a dramaturgia shakespeariana, nos filmes adaptados, é transformada em um modo particular de encenação, com procedimentos estilísticos oriundos de estruturas simbólicas importantes, como o projeto autoral, a época histórica e o sistema de produção. Além disso, o estilo de encenação está também diretamente vinculado à categoria anterior, visto que o gênero também influencia na definição dos elementos da *mise-en-scène* fílmica. Nesse sentido, devemos aqui procurar entender como os artifícios estilísticos próprios à

linguagem cinematográfica auxiliam na transposição das peças de Shakespeare para os diferentes ambientes socioculturais brasileiros encenados nos filmes.

As categorias de análise apresentadas são aplicadas no estudo dos filmes selecionados no capítulo 6. Não é objetivo deste trabalho, todavia, transformá-las em categorias estanques de análise textual e cultural, mas sim utilizá-las como ferramentas de leitura para os textos examinados. É necessário destacar ainda que não é intenção desta pesquisa apontar a universalidade da abordagem, nem das categorias aqui delineadas para todos os filmes não anglófonos traduzidos a partir da obra de Shakespeare. Ou seja, as categorias utilizadas na análise não se apresentam como ferramentas universais de construção de inteligibilidade sobre os diversos textos filmicos traduzidos.

5 SHAKESPEARE E SUAS TRADUÇÕES PARA O CINEMA BRASILEIRO

poem unlimited

(SHAKESPEARE, 2000, p. 259)

Houve sempre traduções de Shakespeare em diversas línguas e culturas, tanto orientais quanto ocidentais. A peça, inclusive, é uma releitura, por exemplo, de escritas anteriores.

A primeira versão escrita da saga do príncipe dinamarquês vingador surgiu no final do século XII, na *Historiae Danorum* (Histórias dos dinamarqueses), de Saxo Grammaticus (1150-1220), mas publicada pela primeira vez em 1514. Na obra, encontra-se a história de Amleth, cujo pai, o rei Horwendil, foi assassinado por Fergo, irmão do monarca.⁴⁸ Após o crime, Fergo casa-se com a rainha viúva, Gerutha. Receoso de sua segurança, Amleth finge-se de imbecil e escapa de várias armadilhas de Fergo. Em uma dessas ciladas, uma linda jovem é empregada para sondá-lo e descobrir suas intenções. O tio o envia para a Inglaterra a fim de ser executado, escoltado por dois emissários reais. Amleth intercepta as cartas que pedem sua morte e substitui seu nome pelo dos acompanhantes. De volta à Dinamarca, ele vinga a morte do pai, assassinando o tio, e assume o trono.

Já no século XVI, François de Belleforest (1530-1583) adaptou essa narrativa para a obra *Histoires tragiques* (Histórias trágicas), publicada em sete volumes entre 1566-1583. Em sua reescrita, o escritor francês substituiu uma indesejável aprovação da vingança por uma concepção providencial em que Deus age contra os males humanos à revelia dos homens, em claro intuito moralizante. A história contada por Belleforest possuía o essencial que está na versão de Shakespeare. Pereira (2015, p. 10-11) destaca alguns exemplos: uma espécie de duelo antigo envolvendo o velho Hamlet e o rei da Noruega; a sedução de Gertrudes por Cláudio; a morte do velho Hamlet, assim como o conseguinte matrimônio de Gertrudes e o cunhado; o problema do filho de se vingar do tio; sua loucura fingida; sua suposta demora (consciente) em vingar-se; a morte de Polônio; a admoestação contra a mãe; a viagem do herói à Inglaterra; seu retorno à Dinamarca e o assassinato do rei.

Antes de surgir o *Hamlet* de Shakespeare, houve outra peça de mesmo nome nos palcos londrinos. Há menção a ela em uma obra do dramaturgo Thomas Lodge (1558?-1625), *Wit's Misery* (Miséria da Sagacidade), de 1596. Nela, há uma alusão a alguém que parece tão

⁴⁸ Lançado em 2022, o filme *O homem do norte* (dir. Robert Eggers) inspirou-se na mesma lenda escandinava utilizada como base por Shakespeare para a criação de *Hamlet*.

pálido quanto à máscara do fantasma que gritava desesperadamente no Theatre, como uma vendedora de ostras: “Hamlet, vingança!” (*apud* HONAN, 2001, p. 343-344). Muitos especialistas atribuem a peça a Thomas Kid, mas alguns a consideram do próprio Shakespeare. Essa peça perdida é conhecida hoje como *Ur-Hamlet*.

No século XVIII, Jean-François Ducis (1733-1816) adaptou o *Hamlet* de Shakespeare para o teatro francês, cuja poética neoclássica obrigava o uso de versos alexandrinos rimados e exigia mudanças radicais na trama e nas personagens. Assim, na peça de Ducis não existe fantasma, nem Rosencrantz e Guildenstern, nem coveiros. Não há duelo, nem Hamlet morre no fim do espetáculo. Tais modificações foram necessárias para concretizar apresentações nos teatros franceses da época, que seriam inadmissíveis pelo público de então.

No século XIX, o poeta Jules Laforgue (1860-1887) transformou a tragédia shakespeariana em uma novela de cunho paródico e poético. Para Andressa Cristina de Oliveira (2003, p. 127), o Hamlet de Laforgue possui um caráter mais preciso do que o de Shakespeare: ele é sempre incompreensível e lunático. Às vezes, possui um espírito hamletiano, mas é mais decidido e pessimista, acima de tudo. Na novela, Hamlet torna-se um autor dramático, cuja peça de sua autoria representada diante de Fengo e Gerutha (Cláudio e Gertrudes, respectivamente) é um belo drama inédito. Ele ama Kate, uma atriz de teatro, e desiste de sua vingança, optando por fugir com sua amada. Na fuga, ao passarem pelo cemitério em que estão os túmulos do antigo rei Hamlet e dos cortesãos Ofélia e Polônio, Laertes mata Hamlet em um momento de fúria, apunhalando-o no coração.

Os exemplos supracitados de reescrituras de *Hamlet* explanam as mudanças de ênfase nas traduções, mudanças que dependem da visão de mundo e da cultura do tradutor/reescritor. Os filmes adaptados das peças shakespearianas não fogem à regra. O cineasta, em seu processo tradutório, trabalha com os textos shakespearianos livremente, objetivando uma produção pertinente para seu tempo. “O texto passa a ser uma alternativa, um ponto de partida, uma pista para a revelação do tema, que deve ser visto como atual, hodierno, relevante.” (DINIZ, 1999, p. 45). Mark Thornton Burnett (2019) considera *Hamlet* como o texto mais frequentemente adaptado para o cinema, revelando uma história rica e diversificada de produção cinematográfica, alcançando todo o mundo. Ele explora as adaptações da obra mais famosa de Shakespeare fora do eixo Reino Unido/Estados Unidos, abordando o cinema produzido em uma multiplicidade de idiomas, incluindo dinamarquês, grego, japonês, malaiala, romani, tibetano e turco. Para Burnett (2019, p. 2), a peça de Shakespeare funciona como um centro criativo e padrão de excelência transnacional. Com

foco em registros não anglófonos, há adaptações em diversos gêneros filmicos; por exemplo, policial, *thriller*, paródia, comédia e épico, em trabalhos gerados a partir de indústrias cinematográficas da África, da Ásia, da América Latina, do Oriente Médio e da Europa Central, Oriental e Ocidental.

No Brasil, a primeira produção cinematográfica baseado em Shakespeare foi um curta-metragem (hoje perdido) realizado em 1923 e dirigido por Generoso Ponce. No filme, parodiava-se a célebre cena do balcão de *Romeu e Julieta*. Em 1949, uma esquete paródica da mesma cena aparece no filme *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo. No ano de 1961, há novamente uma paródia de *Romeu e Julieta* inserida na chanchada *Um candango na Belacap*, dirigido por Roberto Farias. No início da década de 1970, nada menos que quatro filmes baseados em obras shakespearianas surgiram em rápida sucessão: *Cabezas Cortadas*, uma adaptação de *Macbeth* por Glauber Rocha em 1970; *Faustão*, uma adaptação de *Henrique IV* dirigida por Eduardo Coutinho e lançada em 1971; *A Herança*, de Ozualdo Candeias, e *O Jogo da Vida e da Morte*, de Mário Kuperman. Os dois últimos filmes são adaptações de *Hamlet*, lançados em 1971. No ano de 1979, surge *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, sob a direção de José Amâncio e a supervisão de Maurício de Sousa. Em 1983, *Águia na cabeça*, dirigido por Paulo Thiago, estabelece relações intertextuais com *Ricardo III*. Sob a direção de Leila Hipólito, *As alegres comadres*, de 2002, adapta *As alegres comadres de Windsor* para o Brasil do século XIX. No ano seguinte, aparece nova adaptação de *Romeu e Julieta*, dos diretores Paulo Araújo e Alexandre Baurý: a comédia *Didi, o cupido trapalhão*. Dirigido por Bruno Barreto, realizou-se o filme *O casamento de Romeu e Julieta* em 2004. Essa obra se apropria da tradicional rivalidade entre Palmeiras e Corinthians, clubes de futebol paulistanos, para encenar o conflito das famílias Montéquio e Capuleto. No ano de 2007, surge *Maré, nossa história de amor*, e, em 2008, *Era uma vez...*, sob a direção, respectivamente, de Lúcia Murat e Bruno Silveira. Esses dois filmes, releituras de *Romeu e Julieta*, mantêm o desfecho trágico, inexistente nas versões anteriores dessa peça. Adaptando *Macbeth*, o diretor Vinícius Coimbra filma *A Floresta que se Move*, obra de 2015. Também de 2014 é *Hamlet*, de Cristiano Burlan⁴⁹.

Para se compreender os filmes como releituras/reescritas de Shakespeare, deve-se conhecer a ideologia e a poética de atuação do cineasta. Visto se buscar a análise de tópicos políticos nas versões brasileiras de *Hamlet* para o cinema, o contexto histórico em que a produção cinematográfica está inserida torna-se elemento de fundamental importância.

⁴⁹ Para informações mais detalhadas dessas adaptações filmicas, ver o capítulo 5 de *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, de Marcel Vieira de Barreto Silva.

6 O TEMA DA POLÍTICA EM *HAMLET* E SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA BRASILEIRO

*He may not, as unvalu'd persons do,
Carve for himself, for on his choice depends
The sanity and health of this whole state;
And therefore must his choice be circumscrib'd
Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head.*
(SHAKESPEARE, 2000, p.199)

Neste sexto capítulo, a análise se volta para a apresentação do tema da política em *Hamlet* e nas traduções cinematográficas brasileiras dessa peça. Assim, serão analisados – como já dito na introdução e repetido aqui – alguns aspectos presentes nessa obra de Shakespeare que circunscrevem o mundo político da peça e ligam-se estreitamente entre si: a percepção de “mundo fora de prumo” e suas consequências para a legitimidade do governo, para a crescente corrupção e para a morte como resultado de escolhas políticas. Busca-se, dessa maneira, compreender como Candeias, Kuperman e Burlan traduzem esses aspectos e levam o público a refletir sobre o Brasil por meio de um texto canônico deslocado espacial e historicamente.

6.1 *Hamlet*, de Shakespeare

But now, my cousin Hamlet, and my son—
(SHAKESPEARE, 2000, p. 182)

Descrever *Hamlet* é tarefa sinuosa, porque a bibliografia sobre essa única obra é legião! *Hamlet* é considerado “uma tragédia de vingança”. Esse gênero dramático, em moda durante o final do reinado de Elisabeth I e o começo do de Jaime I, possui origens que remontam não só, como esclarece Heliadora (2010, p. 25), ao tradicional sistema de vingança que prevalece em todas as sociedades em que não há um Estado que estabeleça uma justiça pública, mas também pela popularidade das tragédias de Sêneca (4 a.C.-65), com seus retratos de crimes e consequências desses atos terríveis. Convém lembrar que Sêneca era exemplo magistral do uso de retórica em todos os colégios da Inglaterra, o que explica sua influência tanto na produção teatral quanto na recepção da plateia a esse tipo de apresentação dramática.

Hamlet, porém, já foi apontado por mais de um crítico como uma obra singular, a qual não se coaduna ao rótulo de simples tragédia de vingança. Por exemplo, Bloom (2004, p. 17) diz que *Hamlet* faz parte da vingança do próprio Shakespeare contra a “tragédia de vingança”, não pertencendo a gênero algum. Para Frank Kermode (2006, p. 143), a peça, simplesmente, faz tantas coisas diferentes, reúne tantos estilos, que nenhuma outra se compara a ela. Enfim, *Hamlet* transcende qualquer gênero dramático que se utilize para classificá-la, assim ela ultrapassa a tragédia de vingança. A obra insere-se, porém, *grosso modo*, no contexto desse gênero dramático, comum ao teatro elisabetano-jaimesco, como já se afirmou.

Algumas das exigências específicas para se classificar uma tragédia de vingança são elencadas abaixo:

1. Um fantasma pede vingança repetidamente.
2. É revelado um crime secreto que precisa ser esclarecido.
3. O vingador, depois de jurar, tem dúvidas que precisam ser superadas.
4. O vingador finge loucura, mas há na ação exemplo de loucura verdadeira
5. A vingança custa a ser realizada e o vingador se culpa.
6. A demora é contrastada com ação paralela na qual há precipitação.
7. Tanto o vingador como seu antagonista usam de dissimulação.
8. Em algum ponto da ação é usado o teatro-dentro-do-teatro.
9. O antagonista tenta apanhar o protagonista em erro por meio de ardil.
10. O protagonista reflete sobre suicídio.
11. O ambiente em que se passa a ação é de corrupção.
12. O protagonista quase perde a razão por dor e frustração. (HELIODORA, 2010, p. 26-27)

Além dessas características, Rodrigo Suzuki Cintra (2015, p. 112) destaca que as questões privadas e familiares que envolvem a tragédia de vingança mostram-se, simultaneamente, questões públicas, visto que, em geral, as personagens do enredo são da nobreza e da realeza. O que significa dizer que a justiça privada, de certa forma, nessas peças, imbrica-se com a justiça de caráter público. Em *Hamlet*, esse caráter jurídico torna-se proeminente porque, conforme ensina Northrop Frye (1999, p. 116), há três círculos de tragédias de vingança dispostos de forma concêntrica. Isso leva à grande turbulência do Estado, com consequências políticas impensáveis cuja origem primeira foi a usurpação do trono.

No centro está Polônio, assassinado por Hamlet e vingado por Laertes. Em volta desse círculo está a principal ação da peça: o pai de Hamlet, assassinado por Cláudio, é vingado por Hamlet. E ao redor deste, ainda, encontra-se a história de fundo: o pai de Fortimbrás é morto pelo pai de Hamlet. (FRYE, 1999, p. 116)

As ações giram em volta da conquista do poder, obtido por Fortimbrás, única esperança de um país cujo povo perdeu aquele a quem amava – Hamlet – e aquele a quem aclamara – Laertes.

Uma das maiores qualidades do texto hamletiano deve-se a sua linguagem. Já se disse que, para adaptar-se ao sistema teatral da época, Shakespeare deveria manter-se dentro das restrições desse sistema, definidas pelos virtuais espectadores de suas peças, desde a alta hierarquia, como os reis Elizabeth I e Jaime I, até as menos privilegiadas classes sociais, compreendendo vagabundos e prostitutas. Entre esses extremos, havia toda a gama da sociedade inglesa da época. Para atender a esses diversos gostos, além da diversidade de temas e das ações, com peripécias e cenas bélicas, a qualidade da linguagem teatral se elevava para acatar as exigências da convenção do teatro elisabetano, que priorizava a poesia e os jogos discursivos, visto que a maioria das obras para o teatro era escrita em versos. Além disso, visto o palco não possuir cenários, era por meio da fala que se indicavam os lugares, o tempo e, muitas vezes, as situações apresentadas. Quando Hamlet fala “*The air bites shrewdly, it is very cold.*”⁵⁰ (SHAKESPEARE, 2001, p. 298), por exemplo, isso informa à plateia algo que o palco não consegue exprimir em uma peça apresentada à luz do dia de uma tarde de verão.

Compreende-se, então, que a linguagem exerça papel preponderante em grande parte das plateias, que, “mais informada[s] pelo ouvido do que pela leitura, eram treinadas como nós não somos, a ouvir discursos longos e estruturados, devendo ter sido competentes para isso, e com melhor memória e mais paciência do que nós poderíamos nos gabar de ter”. (KERMODE, 2007, p. 17). Recorde-se que essa linguagem era tão marcante que não se dizia, à época, assistir a um espetáculo, mas ouvi-lo. Conclui-se, então, que a força das peças está na linguagem, a qual fazia as plateias reagirem, por exemplo, ao ritmo e aos sons do verso iâmbico⁵¹. A linguagem shakespeariana – plena de trocadilhos, neologismos e usos singulares de vocábulos – ganha maior vigor em *Hamlet*, em que há um domínio de uma forma retórica sem paralelo nas outras obras do autor: as hendíadis.

Essa figura consiste em exprimir por dois substantivos, ligados por conjunção aditiva, uma ideia que usualmente se designa por um substantivo e um adjetivo ou complemento nominal. Ou seja, as hendíadis significam, literalmente, “uma por duas”; uma ideia única comunicada por um par de palavras ligadas por conjunção aditiva. Assim, a

⁵⁰ Que frio mais cortante (SHAKESPEARE, 2015, p. 51).

⁵¹ Segundo Heliodora (2008, p. 13), considera-se o verso típico da época o pentâmetro iâmbico, isto é, cinco pés iâmbos (-'-'-'-''), o que, para os brasileiros, assemelha-se a um decassílabo.

duplicação é uma das características relevantes da linguagem de *Hamlet*. Há, obviamente, um espectro mais amplo de recursos linguísticos, mas as hendíadis destacam-se. James Shapiro (2010, p. 323) enfatiza o desafio que foi a linguagem dessa peça para os espectadores; porque, além de empregar o recurso estranho dessa figura – provocador de certa oscilação de sentido das palavras, parecendo um termo qualificar o outro –, emprega cerca de 170 palavras ou frases que Shakespeare cunhou ou empregou de novas maneiras.

Intimamente ligada à linguagem, encontra-se a questão dos solilóquios shakespearianos. Shapiro (2010, p. 329) considera que a sensação de interiorização criada pelos monólogos nessa peça permite que o público ouça um personagem extremamente inteligente lutar contra seus próprios pensamentos, algo que nenhum dramaturgo conseguira fazer até então.

Se hoje as plateias do teatro e do cinema são acostumadas com a imagem, espera-se que a linguagem do teatro shakespeariano adapte-se ao público receptor. Mas isso não acontece como se esperaria, visto que muitas adaptações – pelo menos as grandes produções inglesas e estadunidenses de obras de Shakespeare – empregam o texto de partida hamletiano, ainda que com cortes e modificações. Vejam-se o já clássico *Hamlet* (1996), realizado por Kenneth Branagh, e o recente *The tragedy of Macbeth* (2021), dirigido por Joel Coen. O inglês elisabetano está lá.

Quanto à trama, é uma das menos originais de Shakespeare, confirmado pelo cotejo com as obras de Grammaticus e de Belleforest. Shapiro (2010, p. 323) escreve que Shakespeare utilizou-se de uma antiga peça – *Ur-Hamlet* – e montou algo inteiramente novo com ela.

Ao arrebatá-la essa peça já ultrapassada para o presente, Shakespeare forçou seus contemporâneos a vivenciarem o que ele sentia, e o que a peça registra de maneira tão profunda: o mundo mudara. As velhas certezas tinham ido embora, mesmo que as novas não tivessem se estabelecido. (SHAPIRO, 2010, p. 324)

Essa realidade que parece estar fora de prumo é representada pelas visões de mundo incongruentes entre Hamlet-pai e Hamlet-filho. Há incoerências em relação ao tempo-espço da fábula, já que a Dinamarca ainda marcada pelos valores medievais é o reino de um príncipe renascentista, estudante de Wittenberg, o qual é conclamado a executar uma vingança exigida por um rei cujos valores remontam ao código de honra medieval. Hamlet encontra-se em uma circunstância que exige a ação dele a partir de valores de um mundo esgotado, de um código moral vazio de sentido segundo um caráter moderno. Hamlet-pai é

guerreiro digno de uma saga islandesa, enquanto Hamlet-filho é um intelectual universitário, representante de uma nova era. Dois Hamlets se confundem, tendo quase nada em comum exceto os nomes. O fantasma espera que Hamlet seja uma nova versão do antigo rei, assim como Fortimbrás é versão do velho Fortimbrás. Há incompatibilidade entre o pai e o filho causada pelo espírito do tempo, e não há outro espírito, para completar essa trindade, o qual promova a compreensão entre esses nobres como se fez em Pentecoste. Esse mundo dilacerado será objeto de mais detida análise adiante.

6.1.1 O mundo fora dos eixos

The time is out of joint.

(SHAKESPEARE, 2000, p. 228)

Para melhor compreendermos o *Hamlet* shakespeariano, convém entendermos as circunstâncias, principalmente políticas, em que a obra está inserida. Essas circunstâncias pendiam entre dois pontos: a ordem e a desordem. A peça inicia por uma cena que sinaliza que o reino danês, aparentemente estável, está conturbado. Algo se alastra sub-repticialmente, pronto a abater a realeza da Dinamarca.

A cena chama a atenção para circunstâncias que juntas criam uma sensação particular de mortificador e inquietante desconforto, conforme se nota na seguinte fala do guarda Francisco – “*I am sick at heart.*”⁵² (SHAKESPEARE, 2000, p. 165). A afirmação revela uma melancolia cujo motivo não é explicitado, contribuindo para a sensação de que há algo fora dos eixos. Toda a cena se passa em noite avançada – “*Tis now struck twelve.*”⁵³ (SHAKESPEARE, 2000, p. 165) – cujos frio cortante, escuridão e, principalmente, silêncio profundo e imperturbável – “*Not a mouse stirring.*”⁵⁴ (SHAKESPEARE, 2000, p. 165) – formam a atmosfera de tensão, que se exacerba com a conversa entre Marcelo, Bernardo e Horácio sobre a aparição do suposto fantasma do rei Hamlet.

Marcelo e Horácio passam a noite de guarda, pois algo sobrenatural aconteceu por duas noites: as sentinelas viram algo como o espectro do falecido rei. Horácio, que viera comprovar que o fantasma não era real, começa a discutir com os soldados o mistério da aparição. O vocabulário da discussão remete ao tema da guerra: “*let us once again assail your*

⁵² Estou até co’a alma doente. (SHAKESPEARE, 2015, p. 51)

⁵³ Já passa de meia-noite. (SHAKESPEARE, 2015, p. 51)

⁵⁴ Nem um rato chiou. (SHAKESPEARE, 2015, p. 51)

ears./ That are so fortified against our story”⁵⁵ (SHAKESPEARE, 2000, p. 167). Enquanto conversam, o espectro reaparece, deixando o incrédulo Horácio cheio de assombro e medo. Convém analisar melhor a aparência do fantasma. O texto diz que ele é idêntico (*same figure*) ao rei morto, com uma forma bela e belicosa (*fair and warlike*) do antigo monarca em passo marcial (*martial stalk*), armado tal qual estava ao vencer o rei da Noruega. Seu cenho estava franzido (*frown'd*), da mesma forma quando, em uma irada discussão (*an angry parle*) em tempo passado, esmagou (*smote*) no gelo os polacos montados em trenós. A caracterização do fantasma é de um guerreiro pronto para a batalha, para o confronto. Talvez por isso Marcelo, um soldado, estabeleça relação entre o surgimento do espectro e os preparativos militares correntes em toda a Dinamarca. Por serem inexplicáveis tais disposições para a guerra naquele momento, há o sentimento da iminência de algo terrível e estranho. Antes de Marcelo expor seu ponto de vista, porém, Horácio define corretamente o papel do fantasma: pressagiar calamidades. Segundo Vigotski (1999, p. 23), ainda que Horácio não consiga pensar com clareza diante da situação, de forma geral ele considera o ocorrido como sendo um prenúncio de desencadeamento de desgraças, e desgraças insólitas: “*this bodes some strange eruption to our state.*”⁵⁶ (SHAKESPEARE, 2000, p. 170).

Horácio reproduz o boato de que a provável causa das preparações bélicas seria a possível invasão do reino por Fortimbrás, filho do antigo rei da Noruega. Pereira (2015, p. 198) nota que a vigilância rigorosa que ocupa as noites e a atividade da construção naval e bélica estendem-se até os dias comumente dedicados à devoção (domingos), violando a lógica da semana cristã, que prevê o descanso no sétimo dia. Para Pereira (2015, p. 198), Shakespeare desenvolve em toda a primeira cena uma rede de figuras que tratam, entre outros temas, da crise do Estado. Vigotski (1999, p. 30) diz que a primeira cena nos dá a conhecer o enredo de uma luta política que atravessa toda a peça. Esse conflito, ressalte-se, não se limita ao confronto entre as duas nações, mas à própria Dinamarca contra si mesma, já que (será dito mais adiante) algo está apodrecendo no reino: “*Something is rotten in the state of Denmark*”. (SHAKESPEARE, 2000, p. 215). Tal invasão norueguesa acontecerá no final da peça, trazendo para o jovem príncipe estrangeiro uma conquista maior do que a que seu pai obteria caso houvesse vencido o antigo rei danês. O duelo entre os antigos monarcas – Hamlet e Fortimbrás – continua, de certa maneira, em seus filhos, que lhes são homônimos. É um embate sem ação no palco que constitui um recurso dramático interessante de viés político.

⁵⁵ vamos sitiar de novo os teus ouvidos,/ Já tão encastelados contra nossa história (SHAKESPEARE, 2015, p. 52).

⁵⁶ Isso agoura uma estranha erupção neste Estado. (SHAKESPEARE, 2015, p. 53)

Bernardo acredita que o surgimento do espectro relaciona-se à razão das guerras entre os dois Estados. Horácio relembra, então, as narrações de acontecimentos sobrenaturais que antecederam o assassinato de Júlio César, que trouxe caos à República romana. Pereira (2015, p. 200) comenta que, embora Horácio evoque um evento da Antiguidade, os fatos são familiares para o imaginário cristão do século XVII, com figuras escatológicas associadas à morte de César; assim, a ideia de desordem e desorganização do Estado encontra repercussão nos cataclismos e nos acontecimentos sobrenaturais em Roma. Observe-se em particular, conforme Pereira (2015, p. 201), a sintaxe em “[...] *the moist star/ [...] Was sick almost to doomsday with eclipse*”⁵⁷ (SHAKESPEARE, 2000, p. 173-174), que, numa referência à parúsia (*doomsday*), amalgama os temas da doença e da podridão doentia e moral ao da desordem do Estado e do cosmos. Enfim, um mundo fora de prumo. Nesse mundo insere-se Hamlet, mencionado pela primeira vez após o desaparecimento do fantasma. Mais adiante, quando das revelações do espectro, o Príncipe dirá: “*The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right.*”⁵⁸ (SHAKESPEARE, 2000, p. 228).

Eduardo Rinesi (2009, p. 129-130) pergunta o que o enunciado “*The times is out of joint.*” (SHAKESPEARE, 2000, p. 228) quer realmente expressar e aponta que a resposta mais clara seria o mundo (ou “o tempo”, no sentido de “tempo presente”, “mundo presente”) está fora dos eixos. “Que as coisas (as coisas do mundo, as coisas presentes, o presente) estão desordenadas ou desajustadas ou fora dos seus eixos. Mas a frase de Hamlet quer dizer, também, que o mundo está ‘de cabeça para baixo’, invertido, subvertido.” (RINESI, 2009, p. 130). Shakespeare pertencia, conforme Victor Kiernan (1999, p. 23), a um período de transição, no qual uma ordem antiga e o panorama de vida dela estavam esmorecendo ou desmoronando e uma nova ordem ainda estava tomando forma. Era uma época de ruptura.

A expressão *the times is out of joint* era tópica em 1600. Hoje, esse verso shakespeariano tornou-se quase lugar-comum ao referir-se às grandes transformações (sociais, políticas, religiosas, etc.) por que passava a Inglaterra à época, às portas da modernidade. É nesse contexto que Shakespeare cria seu teatro. Dominique Maingueneau (2001, p. 22) afirma que aquilo chamado impropriamente de “conteúdo” de uma obra é perpassado pelo retorno às suas condições de enunciação. Essas condições suscitam problemáticas sobre a relação obra e local de surgimento, que são mais bem compreendidas caso se assuma o pressuposto “de que

⁵⁷ A própria estrela aquosa [Lua], [...] Estava doente, quase túrbida de eclipse. (SHAKESPEARE, 2015, p. 55)

⁵⁸ O tempo está disjunto. Oh, despeito imundo,/ Que para endireitá-lo eu tenha vindo ao mundo! (SHAKESPEARE, 2015, p. 81)

o contexto de uma obra literária não é algo exterior a essa obra, ‘mas que o texto é a própria gestão de seu contexto’” (MAINGUENEAU, 2001, p. 23).

O mundo medieval inglês já agonizava enquanto o mundo moderno ainda era gestado. Daí a sensação de um mundo fora dos eixos⁵⁹. Em 1646, o clérigo inglês William Dell (1607-1669), em plena Guerra Civil, escreveu o seguinte sobre quem ele considerava como inimigos da Igreja e do Estado:

[They act] Against the saints that profess the truth, clothing them with odious names, and loading with base aspersions; [...] O these are the men, say they, that would turn the world upside-down, that make the nations full of tumults and uproars, that work all the disturbance in church and state; it is fit such men and congregations should be suppressed [...] that we may have truth, and peace, and government again. (DELL, 1816, p. 109)⁶⁰

Durante esse período conturbado da Inglaterra, a concretude de um mundo fora de prumo é evidente para os contemporâneos de Dell. Mas mudanças já eram prenunciadas bem antes. O poema “*An anatomie of the world*” (Uma anatomia do mundo), de John Donne (1572–1631), publicado em 1611, reflete bem esse cenário confuso. É dele que Ghirardi (2011) se vale para iniciar sua análise da realidade inglesa em que vivia Shakespeare:

*And new philosophy calls all in doubt,
The element of fire is quite put out,
The Sun is lost, and th’ Earth, and no man’s wit
Can well direct him where to look for it.
And freely men confess that this world’s spent,
When in the planets and the firmament
They seek so many new; they see that this
Is crumbled out again to his atomies.
'Tis all in pieces, all coherence gone,
All just supply, and all relation;
Prince, subject, father, son, are things forgot⁶¹ (DONNE, 2010, p. 835-838)*

⁵⁹ Um substituto para a expressão “mundo fora dos eixos” seria “crise”. Já que crise é termo abrangente e possível de caracterizar situações quase que constantes na História, convém circunscrever esse termo. Crise refere-se, como conceitua Gilberto de Mello Kujawski (1991, p. 63-65), a uma ruptura no seio de um processo, que pode ser, entre outras caracterizações, social, político e econômico. A crise põe um processo em dificuldade, postulando sua renovação total ou parcial. Nesta tese, as crises mencionadas relacionam-se ao avanço do fim do medievo e do início da modernidade, o término da marcha democrático e o acirramento de uma ditadura, a necessidade crescente de transformação do usufruto da terra para uma divisão mais justa do campo e o fim do período da redemocratização do Brasil, marcado pelas manifestações de Junho de 2013, conforme ensina Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2018, p. 506).

⁶⁰ [Eles agem] Contra os santos que professam a verdade, vestem-nos com nomes odiosos e outras censuras; [...] São esses homens, dizem, que gostariam de virar o mundo de cabeça para baixo, que enchem a nação de tumulto e alvoroço, que produzem toda a perturbação na Igreja e no Estado. É conveniente que tais homens e congregações sejam suprimidos, [...] para que possamos ter novamente verdade, e paz, e governo. (Tradução livre nossa)

⁶¹ Nova filosofia de tudo duvida,
o fogo, como elemento, é coisa abolida
perdeu-se o sol, e a terra, e a inventividade

A atitude do sujeito poético em relação a essa transformação é dolorosa: “*’Tis all in pieces, all coherence gone*”, escreve o poeta. São palavras de um homem que trilha um caminho desconhecido em sua novidade o qual leva a um destino incerto. Elas também podem ser compreendidas tanto como profecia de um mundo por vir – em que há a guerra civil – quanto como revelação do momento presente. Na íntegra do poema, o sujeito poético vê mundos destruídos e substituídos, de homens e mulheres nascidos e refeitos, de vida transfigurada. É uma visão poderosa e solene. Ghirardi (2011, p. 26-28) diz que, no excerto, o fim do mundo se demonstra absoluto (*to his atomies*) e provoca, em seu colapso, o desmoronamento tanto das trocas particulares da família (*father, son*) quanto das relações públicas da política (*prince, subject*), ambas arrasadas porque desaparecera o sentido que unia os termos (*are things forgot*). A transformação impactava tanto o indivíduo quanto a comunidade. Em *Hamlet*, após a confissão do fantasma, o mundo em Elsinor mostra-se fora dos eixos, de cabeça para baixo. A convulsão é estatal (o súdito assassina o rei – “*Prince, subject*”) e atinge a esfera familiar (irmãos, filho e mãe – “*father, son*”). Na lógica shakespeariana, conforme Karnal e Silva (2018, p. 38), se a moral de uma pessoa pública estivesse corrompida, todo o reino estaria.

Na Inglaterra de Shakespeare, as maneiras de ponderar sobre o mundo, de simbolizá-lo em todas as suas dimensões – por exemplo, a religiosa, a política, a doméstica, a individual – ainda possuíam suas raízes mais profundas na crença medieval em uma ordem que relacionava todo o cosmo segundo os desígnios divinos. As formas de atuar nesse mundo, entretanto, construía-se, cada vez mais, segundo uma lógica que, implicitamente, reivindicava uma cosmovisão moderna. No dia a dia – na ciência, no comércio e na política, por exemplo – o pensamento moderno já estruturava práticas bastante comuns

Esse hiato entre modos de significar a experiência e modos de vivê-lo, a quem um enfoque mais positivo dá um nome de Renascimento, surge, na Inglaterra shakespeariana, sobretudo em seu aspecto negativo de não sentido, de mundo de ponta-cabeça. (GHIRARDI, 2011, p.34)

humana p’ra achá-los não tem capacidade,
 e o homem confessa que este mundo está gasto
 Quando por todo o firmamento, entre os astros,
 ele procura mundos novos; tem consciência
 de que este esfacelou-se, voltando a seus átomos –
 tudo em pedaços, foi-se toda a coerência,
 toda justa provisão, toda relação:
 rei-súdito, pai-filho, esquecida hierarquia,
 (Tradução de Aíla de Oliveira Gomes)

A necessidade de ordem e sentido nesse período tão conturbado reforçou o apego a uma concepção de mundo segundo a qual a unidade do cosmo afirmava a perfeição de uma hierarquia divina. Guy Boquet (1989, p. 18) informa que, nesse sistema cosmológico que amalgama as especulações neoplatônicas redescobertas pelos humanistas ao cristianismo medieval, a unidade do plano divino é assegurada por um jogo de correspondência entre os diversos níveis de conhecimento, universo espiritual, macrocosmo do mundo físico, corpo político e social, macrocosmo do ser humano. Esses vários níveis hierarquizam-se de forma a conduzir desde objetos inanimados até o arcanjo mais próximo do trono de Deus. Cada nível da ordem cósmica é dominado por uma hierarquia.

Assim, “Deus fica à testa de todo o universo, como o sol entre as estrelas, o rei no Estado, a alma no corpo, a justiça entre as virtudes, e até o Leão entre os animais, a rosa entre as flores, o ouro e o diamante entre os metais e as pedras.” (BOQUET, 1989, p. 18). Tal concepção hierárquica serviu de base “às concepções que eventualmente seriam ensinadas a William Shakespeare, marcando de forma indelével sua visão política.” (HELIODORA, 2005, p. 62).

O conceito medieval de ordem social e de gradação – persistente, *grosso modo*, no pensamento Tudor – fica explícito na fala de Ulysses em *Troilo e Créssida* (1601-1602), sobre a ordem do universo.

*The specialty of rule hath been neglected;
And look how many Grecian tents do stand
Hollow upon this plain, so many hollow factions.
When that the general is not like the hive,
To whom the foragers shall all repair,
What honey is expected? Degree being vizarded,
Th' unworthiest shows as fairly in the mask.
The heavens themselves, the planets, and this centre,
Observe degree, priority, and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office, and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthron'd and spher'd
Amidst the other, whose med'cinable eye
Corrects the ill aspects of planets evil,
And posts, like the commandment of a king,
Sans check, to good and bad. But when the planets
In evil mixture to disorder wander,
What plagues and what portents, what mutiny,
What raging of the sea, shaking of earth,
Commotion in the winds! Frights, changes, horrors,
Divert and crack, rend and deracinate,
The unity and married calm of states
Quite from their fixture! O, when degree is shak'd,
Which is the ladder of all high designs,
The enterprise is sick! How could communities,*

*Degrees in schools, and brotherhoods in cities,
Peaceful commerce from dividable shores,
The primogenity and due of birth,
Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels,
But by degree, stand in authentic place?
Take but degree away, untune that string,
And hark what discord follows! Each thing melts
In mere oppugnancy: the bounded waters
Should lift their bosoms higher than the shores,
And make a sop of all this solid globe;
Strength should be lord of imbecility,
And the rude son should strike his father dead;
Force should be right; or, rather, right and wrong
Whose endless jar justice resides
Should lose their names, and so should justice too.
Then everything includes itself in power,
Power into will, will into appetite;
And appetite, an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce an universal prey,
And last eat up himself.*⁶² (SHAKESPEARE, 2001, p. 1159-1160)

⁶² Foi desprezada a essência do governo
E vêde quantas tendas gregas restam
Vazias na planície, vis facções.
Se o general não é como a colméia,
Que mel é de se esperar? Sem hierarquia
O indigno iguala o digno na beleza.
O próprio céu, os astros e este mundo
Observam grau, prioridade, escala,
E curso, e proporção, forma e rodízio,
Comando e posto em toda a linha de ordem.
Em consequência vêde o sol-planeta
Posto em nobre destaque em sua esfera
Em meio aos outros, cujo olhar propício
Corrige os erros dos planetas maus
E domina e comanda como um rei
Sem pôr limites entre o bem e o mal.
Mas quando os astros entram em desordem,
Que pragas, que presságios, que motins,
Que revoltas no mar, tremor na terra,
Tempestades nos ventos, medos, horrores,
Perturbam, quebram, rasgam as raízes
Da unidade e calma dos Estados.
Se acaso se destrói a hierarquia
Que é a escada de todo alto desígnio.
Toda a empresa se abala. Como podem
Classes de escolas, ou comunidades,
Pacífico comércio entre cidades,
A primogenitura e o nascimento,
Prerrogativas, cetros e coroas
Senão por graus manter-se onde merecem?
Remova-se esses graus, falhe essa nota
E vejam que discórdia! As coisas entram
Em conflito gratuito; as águas, soltas,
Erguendo-se mais alto do que as praias
Tornam em lama todo o globo sólido:
O mando entrega-se à imbecilidade,
E o rude filho fere e mata o pai.
Seria a força o certo: o certo e o errado,

No contexto da peça, entretanto, o argumento de Ulysses sofre revés, assim como essa visão cósmica sofreu abalos sob os golpes de Copérnico, que desestabilizou a ordem medieval celeste. O verso de Donne (2010, p. 837) “*The Sun is lost, and th’ Earth*” pode ser entendido como referência a essa nova cosmovisão. A crença em um universo ordenado na geocentralidade prestava-se a uma construção semiótica bastante clara. Conforme Claudio Maia Porto (2020, p. 3), o drama da existência humana, tensionada entre os polos moralmente opostos da materialidade e da espiritualidade, era expresso de maneira analógica e metafórica, pelo geocentrismo e por uma estrutura metafísica organizada em termos de uma nobreza centrifugamente crescente. Essa configuração, saturada de significado, cedeu lugar a um “Universo infinito, impessoal e regido por uma causalidade cega, que condenava o homem a uma angústia existencial, fruto do desterro em um mundo destituído de conteúdo simbólico.” (PORTO, 2020, p. 3). Realmente, a ideia da Terra movimentando-se ao redor do Sol questionou fundamentos no campo da física e da metafísica. Neste último, a justificativa para a existência de um mundo terrestre singularizado em sua essência corruptível, como então considerado, era solapada em face de uma Terra descentralizada e tornada um planeta como os demais. “Toda essa mudança paradigmática conduziu a uma grande crise do ponto de vista simbólico e existencial.” (PORTO, 2020, p. 1)

O modelo heliocêntrico de Copérnico constituiu um dos eventos fundadores da modernidade. O fato de o Sol ocupar o lugar da Terra como elemento imóvel em volta do qual se estrutura o universo causou uma transformação integral do *status* do homem no mundo e do próprio *status* do mundo. Essa transformação provocou a fratura de uma concepção cosmológica estabelecida há séculos, de amplas conotações simbólicas, inclusive no campo político. Em consequência, entrou em choque com pensamento, valores e crenças bastante consolidados, em uma época política e religiosamente muito conturbada, na qual novas teorias políticas se difundiam e o cristianismo passava pela maior divisão de sua história e as relações sociais – marcadas pelo capitalismo nascente – passavam por questionamentos.

De cujas lutas a justiça nasce,
 Perderiam o nome, co’a justiça.
 Então tudo se enquadra no poder,
 O poder na vontade e no apetite,
 E o apetite – lobo universal –
 Baseado no poder e na vontade,
 Terá com a força o mundo como presa,
 E acabará comendo-se a si mesmo.
 (SHAKESPEARE, 2016, p. 1551-1552)

Quando emergiu na Europa o Renascimento cultural, um novo conceito de universo surgiu. O “cosmos” não foi mais descrito como um conjunto harmônico e fechado das esferas celestes, mas algo infinito, explicado por homens da ciência. O universo visto como algo passível de explicação, e explicação matemática, era algo radical para a época. Além disso, a descoberta de novos mundos era algo maravilhoso e, ao mesmo tempo, aterrador. Para Ghirardi (2011, p. 27), a sociedade elisabetana se encontrava situada entre o desencanto pelos antigos modelos explicativos (mas que ainda gozavam de autoridade) e a falta de autorização social de práticas novas (mas que pareciam responder melhor às questões do dia a dia). O sentido, então, que as práticas obrigatórias cotidianas apresentavam para o povo comum não supriam as expectativas da realidade daquele povo. Havia um abismo entre intenção e gesto. Por isso, a loucura rondava os ingleses.

Os discursos tradicionais, segundo Ghirardi (2011, p. 26), a respeito da ordem universal, construídos sobre pressupostos e crenças medievais de hierarquia e organização, foram desconstruídos por essas grandes transformações no alvorecer da modernidade. Havia, por exemplo, uma nova lógica mercantil de valor, e o capitalismo comercial era estimulado em Londres, que se tornava um mercado financeiro. “O capitalismo se forjava dentro de um complexo de outros impulsos materiais ou morais que estavam em ação no início da Europa moderna, que podem ser resumidos como ‘individualistas’”. (KIERNAN, 1999, p. 19). Lucros e títulos passaram a ter grande importância. A competição era, de muitas formas, predominante à época, o que fortalecia a ideia de que cada homem teria de avançar até os primeiros lugares sem muitos escrúpulos quanto ao meio, ou seria rejeitado.

Ghirardi (2011, p. 31-32) destaca que os súditos de Elizabeth I e de Jaime I, seu sucessor, vivenciaram intensamente tanto a inadequação de práticas cotidianas (que pareciam descabidas, postiças ou injustas) quanto à urgência de recomposição de crenças sobre as quais tais práticas repousavam. Essa crise de referenciais em âmbito individual e doméstico figurava, a sua maneira, a crise mais ampla que atingia as formas de compreensão do corpo político. Isso aconteceu porque tanto súdito quanto sujeito – em inglês, representados pelo mesmo vocábulo: *subject* – definem-se reciprocamente e se confundem irreversivelmente; “o labirinto em que se perde o primeiro aprisiona também o segundo.” (GHIRARDI, 2011, p. 27). A ideologia política medieval foi questionada.

Não por acaso, em 1532, publicou-se *O príncipe*, de Maquiavel (1469-1527); em 1576, escreveram-se os *Seis livros sobre a República*, de Jean Bodin (1530-1596); em 1651, veio a lume *Leviatã*, de Thomas Hobbes (1599-1679); e, em 1660, compôs-se o *Tratado inglês* por John Locke. Como reação a essas novas visões teóricas sobre a política, há um

recrudescimento da defesa da relação tradicional entre súdito e soberano. “O momento em que surgem as obras e a amplitude de alcance que pretendem testemunhar a dificuldade e a urgência em superar o impasse no coração desse mundo fora de prumo.” (GHIRARDI, 2011, p. 29).

Assim, o período vivido por Shakespeare – elisabetano e jacobino – expressa uma incompatibilidade entre as práticas cotidianas e a urgência de reconstruir as crenças sobre as quais repousam as práticas, mas essas divergências são irreconciliáveis, visto que desconstroem o arcabouço simbólico que dava sentido à vida. Para Ghirardi (2011, p. 32), arcabouço simbólico significa o conjunto de crenças, práticas e instituições que estruturam o modo de dar sentido a experiência, quer individual, quer coletiva, de um determinado grupo em certo momento histórico. Esses elementos, continua o professor, definem-se e transformam-se e em relação aos outros e expressam um feixe de percepções que estabelecem os contornos das construções ideológicas dominantes.

Por *crenças* entendo a dimensão imaterial da fé – religiosa ou outra –, aquela certeza apriorística de que as coisas são de certo modo. Elas geralmente se instalam (mas não necessariamente, nem sempre) primeiramente a partir da herança cultural recebida do grupo social mais íntimo, a família (em sua acepção ampla – a *household* do tempo de Shakespeare), e moldam a forma de construir, perceber e avaliar os fatos e discursos vivenciados no contexto posterior da sociedade mais ampla.

Práticas significam aqui os modos de agir, individual e coletivamente, que são considerados apropriados ou naturais pelo grupo social dentro do qual e para o qual se desenvolvem. Elas tendem a apresentar grande variedade de formas em razão da posição relativa ocupada por cada indivíduo envolvido (seu estado), do fundamento declarado para sua existência (religioso, político, familiar), da primazia da dimensão pública ou privada em seus modos de articulação etc., mas apresentam também traços comuns que as fazem se comunicar entre si e com as crenças com as quais convivem e das quais derivam.

Instituições são os organismos sociais estabelecidos, formais ou informais que transcendem os indivíduos e aos quais se reconhece algum tipo de autoridade como locus ou meio para a consecução de um fim considerado socialmente desejável. O governo (em sentido amplo, incluindo-se aí a estrutura do poder monárquico – o rei e seus ministros etc.), a Igreja, as corporações de ofício, a escola, a família, são exemplos de instituições que se constituem a partir de práticas e crenças que lhes dão sentido, as três dimensões, articulando-se e confirmando-as circularmente, estabelecendo o arcabouço simbólico a partir do qual se desenvolve a experiência de cada comunidade e de cada indivíduo dentro dela. (GHIRARDI, 2011, p. 32-33, grifos do autor)

Esses elementos – como também as relações estabelecidas entre eles – adquirem outros significados, fazendo surgir novas contradições e relevando as antigas. A transformação de crenças principais do medievo vai, paulatinamente, propiciando o surgimento de práticas novas que, ao se desenvolverem, colidem com a lógica que sustentam as antigas instituições. “Essa transição, entretanto, não é absoluta nem homogênea, uma vez

que ela manifesta justamente uma ruptura e recomposição simultâneas de um sistema de convergências e antinomias que coexistem, colidem e competem entre si.” (GHIRARDI, 2011, p.33). Conforme Chaia (1995, p. 165), Shakespeare ensina que a política caracteriza-se pela gravidade e pela disjunção quando alerta, em *Hamlet*, que o tempo está fora dos eixos. A justificativa do poder do soberano também passa por escrutínio. A finalidade política não é, como diziam então, a justiça e o bem comum, mas, como sempre souberam os políticos, a tomada e a manutenção do poder. O monarca é aquele capaz de tomar e conservar o poder e, para isso, jamais se alia aos grandes, pois estes são seus rivais e desejam o poder para si, mas alia-se ao povo, que espera do governante a imposição de limites ao desejo de opressão e mando dos grandes. Dessa maneira, a política passa a ser vista não como lógica racional da justiça e da ética cristãs, mas lógica da força transformada em lógica do poder e da lei. A legitimidade do rei é, então, questionada.

6.1.2 *A legitimidade do governante*

*A cutpurse of the empire and the rule,
That from a shelf the precious diadem stole
And put it in his pocket.*

(SHAKESPEARE, 2000, p. 325)

Quando Hamlet aparece no palco do Globe para refletir sobre “*Whether ‘tis nobler in the mind to suffer/ The slings and arrows of outrageous fortune,/ Or to take arms against a sea of troubles/ And by opposing end them.*”⁶³ (SHAKESPEARE, 2000, p. 277-278), é possível que se esteja dramatizando um dos mais profundos e disruptivos problemas políticos do século XVI: o assassinato de um monarca. Shapiro (2010, p. 168-169) afirma que as questões confrontadas pelos elisabetanos em seu mundo e no teatro – assassinato, sucessão, tiranicídio – eram não apenas empregadas, mas também resultantes da divisão religiosa. Assim, a preocupação dos governos ingleses com aceções religiosas normativas acerca do poder real aparece já no reinado de Henrique VIII, visto que não se poderia contar com a participação ativa do clero diante das dúvidas e das ambiguidades oriundas da Reforma inglesa. Desde a época do rompimento desse monarca com Roma, as mudanças na religião do Estado deram espaço a pensamentos políticos novos e, algumas vezes, radicais.

⁶³ Saber se é mais nobre na mente suportar / As pedradas e flechas da fortuna atroz/ Ou tomar armas contra as vagas de aflições/ E, ao frontá-las, dar-lhes fim. (SHAKESPEARE, 2015, p. 111)

É importante notar que a política elisabetana não pode ser separada da religião. Por isso, tanto protestantes quanto católicos desenvolveram teorias político-religiosas de resistência e declararam que tinham o direito de depor um monarca que perseguisse sua fé. Hadfield (2004, p. 3) informa que o Cardeal William Allen (1522-1594) argumentava que os católicos detinham mais direito de resistir a um estado repressivo que suprimia sua religião do que os protestantes, pois eles – católicos – tinham a autoridade da verdadeira Igreja, enquanto os protestantes tinham de agir segundo suas consciências iludidas. Já os protestantes Christopher Goodnam (1520–1603), John Knox (1514-1572) e John Ponet (1514-1556), continua Hadfield (2004, p. 3), argumentavam que a lealdade deles à verdadeira Igreja de Cristo lhes dava o mesmo direito de resistir. Conquanto houvesse o temor de a Inglaterra ser dividida por guerras religiosas intestinas, a ameaça de invasão da Espanha católica muito contribuiu para o nacionalismo e a coesão social contra um inimigo estrangeiro comum; por isso, e não somente por isso, no âmbito social as diferenças religiosas nem sempre impediram o vínculo entre oponentes. Além disso, continua Hadfield (2004, p. 4), até os anos 1590 e o advento de uma linguagem política baseada em razões de Estado, o discurso político era amplamente ético, indicando que os teóricos e os atores políticos concordavam com uma série de problemas que exigiam certo comportamento, em vez de apoiar um lado contra o outro.

Numerosos tratados escritos na década de 1590 ratificavam que a monarquia era uma instituição ordenada por Deus e que era dever dos súditos obedecer aos monarcas sem questionamento porque todo indivíduo e todas as coisas tinham seu lugar natural na ordem das coisas. Havia a analogia entre a *commonwealth* e o corpo humano, em que a cabeça ou o coração representavam o monarca, que controlava tudo. Defensores da monarquia como a melhor forma de governo interessavam-se em assegurar que o soberano fosse virtuoso e não degenerasse em um tirano cujo poder se alargasse além do limitado pelas leis. O rei Jaime I, conforme Hadfield (2004, p. 7), um dos apoiadores entusiasmados do poder absoluto dos reis, constantemente advertia seus leitores contra o perigo dos soberanos degenerarem em tiranos.

Uma ideia-chave, conforme Hadfield (2004, p. 6), era a de que o governo ideal deveria tomar a forma de uma “constituição mista”, que incorporaria todos os elementos de um governo único (monarquia), de um grupo de conselheiros políticos bem informados (oligarquia ou aristocracia) e de uma democracia (participação mais ampla das ordens consideradas inferiores). Entenda-se que a democracia, a forma política mais significativa do mundo ocidental hoje em dia, não era uma possibilidade séria até as revoltas da Guerra Civil Inglesa. Entendia-se por democracia, segundo Hadfield (2004, p.6), uma personificação da

população, significando um elemento popular dentro de um corpo político maior, e não como um conceito para descrever um modo de governo independente e autocontrolado.

Alguns teóricos políticos, considerando uma participação maior de representantes do povo no governo, afirmavam que “o povo, ou, mais frequentemente, um seletivo grupo de seus representantes, tinham o poder de restringir e limitar o poder do monarca.”⁶⁴ (HADFIELD, 2004, p. 7). Houve mesmo quem afirmasse que os reis estão obrigados a servir ao povo e, se eles falhassem em seus deveres, poderiam ser alijados do trono pelos súditos sem mais demora.

Hadfield (2004, p. 8) diz que muitos ingleses foram influenciados pelo pensamento republicano clássico e sua ênfase na virtude ativa do bom cidadão, que merece gozar de liberdade sob a proteção de um estado benigno. O republicanismo assumiu diversas formas no início da Europa moderna. O termo latino *res publica* significava literalmente “coisa pública”, mas foi mais frequentemente empregada com o sentido de “bem-estar comum” ou “*commonwealth*”. Importa notar que o republicanismo não era um conceito monolítico que indicava a participação de todos os cidadãos no processo político; ao contrário, tratava-se de uma amostra de temas sobre cidadania, virtude pública e verdadeira nobreza.

A tradição republicana inglesa era constituída, segundo Hadfield (2004, p. 9), por elementos e linguagens diferentes, nem todos congruentes ou perfeitamente ajustadas. Ademais, essas crenças, ideias e modos de escrita identificáveis não indicavam necessariamente republicanismo ou pensamento republicano se entendidos separadamente. Conforme ensina Hadfield (2004, p. 10-11), havia uma retórica contra a tirania, muitas vezes derivada das *Histórias e anais*, de Cornélio Tácito (56-117?), mas que também resultava de teóricos da resistência protestante. Além disso, existia um forte compromisso com o programa humanista de reforma educacional e uma concentração no estudo dos clássicos. Por meio de escritos de Cícero, Aristóteles, Platão, Políbio, Tucídides e outros, cresceu o interesse pelas ideias políticas que esses autores defendiam, bem como o entendimento das instituições e formas de organização política do mundo antigo e da Europa contemporânea. Além desses tópicos, pregava-se uma ênfase na necessidade de oficiais e magistrados do governo serem virtuosos, o que levou a sugestão de que a monarquia hereditária não era a forma ideal de governo, porque não se podia garantir que os melhores herdariam o trono.

⁶⁴ *the people – or, more often, a select group of the people who constituted their representatives – had the Power to restrain and limit the Power of the monarch.*

O grande interesse pela história da república romana colocou em evidência os escritos de Tito Lívio (59 a. d.-17 d. c.), que exibia nostalgia pela república perdida e apresentava os oponentes a César e os conspiradores que o assassinaram sob uma ótica positiva. Havia estudo da obra *Farsália*, de Lucano, um dos livros básicos do currículo da Grammar School, que era uma obra contra os tiranos e fazia apologia da república clássica. A divulgação de tratados huguenotes e de argumentos dos católicos monarcômacos⁶⁵ incentivou um discurso de apoio ao direito natural. O papel dos cidadãos e súditos comuns que ocupavam cargos e posições de relevo pode ser vista como um domínio público em desenvolvimento paralelo à representação política formal no Parlamento. Essa participação ativa na vida pública constituía uma tradição republicana em que o envolvimento ativo do cidadão era uma característica essencial da boa política. Evidentemente, a Inglaterra sob Elizabeth I e Jaime I era uma monarquia, mas em que ideias democráticas e republicanas tinham trânsito. Entenda-se democracia e república, como observado anteriormente, não como conceitos contemporâneos.

Um dos maiores, se não o maior, teórico republicano foi Nicolau Maquiavel, cuja obra era, provavelmente, conhecida por Shakespeare, haja vista o número considerável de referências ao florentino no teatro shakespeariano. O legado de *O príncipe* na Inglaterra é controverso. Hadfield (2004, p. 11) diz que foi estudado na Inglaterra renascentista como um defensor do governo republicano e oligárquico, considerado por ele a melhor e mais estável forma de governo, e como um conselheiro astuto de príncipes, ensinando-lhes a contornar as restrições éticas e buscar seus próprios interesses em nome de uma *realpolitik*. Para Maquiavel, tanto em *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio* (1531) quanto em *O príncipe*, sua preocupação é que o Estado funcione no interesse de todos os seus cidadãos, razão por que há ênfase na necessidade de uma constituição com leis devidamente instituídas como a melhor forma de governo.

O teatro de Shakespeare reelabora em chave teatral questões derivadas desse quadro de ideias políticas acima esboçado. Como já visto em capítulo precedente, as homilias consideravam crimes graves a rebelião e a usurpação. Em Shakespeare, tal ideia significava bastante; no entanto, segundo suas peças, competia ao governante evidenciar as qualidades

⁶⁵Segundo Frank Viana Carvalho (2008, p. 13), denominam-se monarcômacos aqueles que se manifestavam contra o absolutismo monárquico. Etimologicamente, a palavra deriva do grego e significa “aqueles que combatem contra tiranos” (μονάρχος *monarchos* e μάχομαι *machomai*). Os monarcômacos buscavam uma defesa do Direito Natural – *grosso modo*, uma norma constante e invariável que garantiria a realização da melhor ordenação da sociedade humana. O grupo, inicialmente formado, em sua maioria, por protestantes, teria também representantes católicos.

capazes de fazer com que o regente controlasse o poder de forma a garantir a estabilidade e a felicidade do reino.

Em *Julius Caesar*, por exemplo, Bruto invoca o bem público frente ao que se considera a ascensão das ambições do general, considerado um inimigo da República romana e, portanto, possível tirano, usurpando o poder legal dos ocupantes dos cargos magistrais (os quais eram escolhidos em assembleias com grande influência do Senado) para exercê-lo de maneira despótica. Tendo em conta que o perigo era maior por as decisões privadas terem consequências públicas imensas, o acordo para assassinar César alcança impacto em, praticamente, todo o antigo mundo ocidental conhecido. Bruto, chamado pelos conjurados para criar uma máscara de legitimidade à conspiração, acaba por aceder à trama. Em Shakespeare, no entanto, as coisas são complexas tanto quanto na realidade, e Bruto compreende bem as questões envolvidas na política romana. Ele precisa saber se a República está em perigo realmente; se é lícito o desejo de Cássio em instigá-lo a participar da conjuração; se o assassinato de César é a melhor maneira de evitar a queda da República e se os laços de amizade que ele possui com César devem se submeter ao bem-público. A peça considera o conjunto das ideias políticas pertinentes em fins do século XVI e início do XVII supracitadas, destacadamente sobre as circunstâncias justificadoras da deposição de um pérfido tirano e quem seria capaz de fazer tal julgamento. A história da ascensão ao poder de Júlio César e seu subsequente assassinato em nome da liberdade republicana permite, na peça, a compreensão da justificativa do tiranicídio quanto dos cuidados e dos perigos que podem advir de tal ato. Se, por um lado, é inegável a honestidade de caráter, o compromisso ético e o espírito republicano de Bruto ao assassinar César, é precisamente esse ato que precipita os acontecimentos que provocarão o que se queria evitar: a queda da República.

Em *Macbeth*, há um caso característico de regicídio e usurpação. Os crimes do guerreiro escocês levarão à derrocada do país, acossado por dores impingidas pelos atos tirânicos e pela posterior guerra civil. A restauração virá somente pela morte do rei ilegítimo e a ocupação do trono por seu verdadeiro herdeiro, capaz de trazer a unidade e a estabilidade política do reino e a felicidade dos súditos. A peça foi encenada na corte do rei James I, monarca que condenava qualquer regicídio, pois considerava que depor o soberano traria consequências piores do que as de um governo tirânico.

A peça não se furta a dar complexidade aos temas sobre mau governo, legitimidade, regicídio, tiranicídio e destronamento. Duncan é um líder com severas limitações como rei, visto que ele não é ativo nas batalhas, não percebe os traidores que o cercam – o

thane de Cawdor e o casal Macbeth – e escolhe como sucessor seu filho⁶⁶, e não o mais habilitado para garantir a estabilidade do reino, fazendo o sangue prevalecer sobre o mérito. No entanto, há questões outras que se destacam. Quanto à escolha do sucessor, sabe-se, ao final da tragédia, que Macbeth era um tirano e Malcolm, um governante adequado. Mas Macbeth teria sido um bom rei para seu povo se fosse o eleito de Duncan? Ghirardi (2011, p. 166) considera que o idoso rei erra ao lidar com um tema cuja gravidade não passaria despercebida ao público: os perigos da sucessão hereditária. Ao sentir-se frustrado em sua expectativa legítima, Macbeth perde a confiança na integridade de um sistema a que servira melhor do que qualquer outro súdito. Enfim, os desdobramentos políticos na peça se esgalham para diversas reflexões de que as mencionadas acima são exemplo.

Em *Hamlet*, peça publicada entre *Julius Caesar* e *Macbeth*⁶⁷, há um Estado governado por um usurpador assassino, cujo governo instável sofre ameaçado por poderosos inimigos e assombrado por um fantasma cujas revelações provocam destruição e morte. Ainda que o centro da ação seja a vingança, é a usurpação que origina todo o enredo. Cláudio – por ambição – mente, perjura, trai e mata. Governante maquiavélico (no sentido pejorativo do termo), comporta-se com sutileza, de tal maneira que, em público, apresenta características de um bom governante, conforme análise de uma cena política no tópico 3.1.

Peça de muitas interrogações que frutificaram em ricas interpretações no decorrer dos séculos, o tema político também se multiplica em indefinições. A figura do atual rei, por exemplo, é ambígua caso consideremos os pontos de vista que lhe são dirigidos. Para Hamlet, ele é usurpador:

*A murderer and a villain,
A slave that is not twentieth part the tithe
Of your precedent lord, a vice of kings,
A cutpurse of the empire and the rule,
That from a shelf the precious diadem stole
And put it in his pocket* –⁶⁸ (SHAKESPEARE, 2000, p. 324-325)

⁶⁶ Como informa Ghirardi (2011, p. 154), o princípio da hereditariedade não se aplicava à Escócia de Macbeth.

⁶⁷ Os breves comentários de *Julius Caesar* e *Macbeth* buscam apenas ilustrar como questões políticas da peça Hamlet estão em acordo com tópicos semelhantes em peça anterior e posterior. Não se intenta aqui desenvolvê-las, visto que são mencionadas apenas como ilustração. Essas três tragédias merecem um estudo sobre os panoramas políticos apresentados que as veja como uma trilogia em que cada peça dialoga com as outras duas, estruturando, por meio das ações e das falas representadas, o ideário teórico daquele momento histórico e, talvez, um vislumbre mais específico das ideias subscritas pelo súdito e cidadão William Shakespeare. Além de as três peças abordarem o tema da usurpação, também trazem a questão da vingança, o que reforça a ideia de formarem uma trilogia.

⁶⁸ Um monstro, um assassino,
Um escravo, que é um vintésimo do dízimo
Do seu mestre anterior, um rei-bode grotesco,
Pilantra, ladravaz do império e do governo
O qual surrupiou do armário a preciosa coroa

Frye (1999, p. 118) vê Cláudio como um monarca, além de forte e encantador, perspicaz e frio ao lidar com a ameaça de Fortimbrás, caso não se leve em conta o que o atual rei fez para alcançar o poder. Knight (2005, p. 36) assume posicionamento parecido de Frye, ao escrever que Cláudio não é desenhado como totalmente mau, visto que ele faz o governo da Dinamarca funcionar sem problemas, dando sinais de ser excelente diplomata e rei perante a ameaça do sobrinho do monarca norueguês. Heliadora (2005, p. 219) afirma que Cláudio apresenta algumas características de um político positivo, exibindo eficiência na cena II, ato I e dominando Laertes durante o levante incitado pelo filho do falecido conselheiro na cena V do ato IV. Ainda que seja um usurpador capaz de cometer o *most unnatural murder*, esse caráter do rei deriva de que “Claudius, sendo o antagonista de Hamlet, não poderia de qualquer modo, ser desenhado com a simplicidade de um personagem menor.” (HELIODORA, 2005, p. 219). Bloom (2004, p. 69-70) discorda, considerando o usurpador como um retórico de terceira categoria, um oponente fraco e reles diante de Hamlet e um Maquiavel ordinário. “Cláudio é um mero acidente, o único inimigo loquaz de Hamlet é o próprio Hamlet,” (BLOOM, 2000, p. 534). Bradley (2009, p. 123) destaca que a personagem do rei, raramente, obtém do leitor a atenção que merece, ainda que o monarca seja interessante psicológica e dramaticamente, respeitável por suas qualidades, digno do trono e zeloso com os interesses do Estado. Mesmo Stephen Greenblatt (2019), em seu texto sobre os tiranos em Shakespeare, quase não faz referência a Cláudio, mencionando a peça pouquíssimas vezes e sempre em posição secundária. Para ele, Cláudio não seria um tirano?

Conforme Wilson (1962, p. 30), se Shakespeare e seu público pensassem na constituição da Dinamarca em termos ingleses, [e é provável que o fizessem,] então somente Hamlet seria o herdeiro legítimo do trono. Heliadora (2005, p. 2019) parece completar Wilson quando escreve que o público contemporâneo do autor, formado em um código político baseado nas homilias, veria Cláudio como regicida e usurpador. Sem dúvidas, é isso que ele é. Assassinou o antigo rei, seu irmão, sendo regicida. Usurpou a coroa de Hamlet, ainda que sob o véu de legalidade.

Sabe-se que a rapidez com que ocorreu o casamento de Gertrude com Cláudio explica-se em termos legais. Kenji Yoshino (2014, p. 2010) informa que a rainha tem motivos legais para a sua pressa em contrair novo matrimônio. Segundo a lei eclesiástica vigente, a viúva recebia um dote, uma participação de um terço na propriedade imobiliária do marido

morto. Ela conservava sua parte até falecer, quando a legava, então, para o herdeiro masculino. A fim de haver tempo hábil de se estabelecer em sua terça parte, a viúva dispunha de um período de quarenta dias durante o qual podia permanecer na propriedade do marido. Se fosse aplicada a lei inglesa do início da Era Moderna, Hamlet deveria ter herdado dois terços da terra de seu pai quando o rei faleceu. Caso Gertrude, porém, casasse durante essa quarentena, ela poderia reivindicar, de maneira mais razoável, a posse de todas as terras em conjunto com o novo marido. Considerando as referências de tempo presentes na peça, Cláudio usou a lei – e o Conselho – com o propósito de deserdar Hamlet.

Hamlet teria sido um rei eficaz, capaz de governar a Dinamarca com equilíbrio e dedicação em busca do bem da comunidade, como parece sugerir a fala de Fortimbrás de que, se fosse posto à prova, o Príncipe teria mostrado realeza (cf. SHAKESPEARE, 2000, p. 418)? Ou Cláudio, caso o fantasma não o denunciasse, reinaria com competência, como parece garantir suas capacidades de governante? Qual a fonte da queda do Estado em mãos inimigas: a procrastinada vingança do Príncipe, que traz a morte para a família real, ou o regicídio de Cláudio? Essas e diversas outras questões suscitadas pela peça, muito provavelmente, geraram, em um tempo de discussão de ideias políticas várias, principalmente em torno da questão da usurpação, debates entre aqueles que assistiam à tragédia dinamarquesa.

Para Hamlet, no entanto, Cláudio era realmente um tirano. Quando o Príncipe, na última cena da peça, resume as ações sangrentas e tirânicas de Cláudio – o assassinato do falecido e legítimo rei, a cooptação e a prostituição da rainha, a usurpação da coroa e as tentativas contra a vida do jovem Hamlet (cf. SHAKESPEARE, 2000, p. 397-398) – ele argumenta como fizeram teóricos protestantes, quando alegaram que seu único recurso contra a tirania era a legítima defesa contra os desígnios daqueles que os queriam arruinar e que já haviam violado todos os direitos da sociedade civilizada, de modo que não tiveram outro recurso a não ser pegar em armas contra um mar de aflições. Hamlet, forçado pelas circunstâncias de seu tempo e pelas lutas agonizantes com sua consciência, resolveu seu caso, expresso na seguinte pergunta retórica: “*is't not perfect conscience/ To quit him with this arm? And is't not to be damn'd/ To let this canker of our nature come/ In further evil?*”⁶⁹ (SHAKESPEARE, 2000, p. 398).

6.1.3 Corrupção e morte no reino da Dinamarca

⁶⁹ [...] que honro a consciência/ Matando-o com meu braço?! E não é condenável/ Deixar que esse cancro da natureza humana/ Continue com seus crimes? (SHAKESPEARE, 2015, p. 183)

Something is rotten in the state of Denmark.
(SHAKESPEARE, 2000, p. 2015)

Hamlet considera Cláudio um câncer. Em sentido figurado, segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009), cancerar significa tornar ou tornar-se podre, corrompido ou corrupto. Na peça, ressaltam-se as imagens de um tumor nojento, de podridão e corrupção, de ofensas que são podres e fedem aos céus. A sensação da sentinela Francisco de que está doente do coração, doente até o coração (*sick of heart*) é a primeira entrada do motivo da “doença”, tanto real quanto simbólica, que permeia a peça. Como bem nota Caroline Spurgeon (2006, p. 296), a tônica de *Hamlet* é a ideia de uma úlcera ou tumor como descritiva da condição moral doente da Dinamarca.

Na cena IV do ato I, logo após Hamlet desaparecer seguindo o espectro, Marcelo afirma, de maneira precisa – mesmo que não compreenda todo o alcance de sua percepção –, que “*Something is rotten in the state of Denmark.*”⁷⁰ (SHAKESPEARE, 2000, p. 215). Algo já está apodrecido no Estado; assim, o início desse processo de corrupção – que é, eminentemente, político – já está em curso e acontece antes do começo da peça, cujas ações dramatizadas no palco são consequências de fatos ocorridos antes da diegese. O mais importante desses acontecimentos é narrado pelo fantasma do antigo rei.

*I am thy father's spirit,
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the Day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away. But that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes like stars start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part
And each particular hair to stand an end
Like quills upon the fretful porpentine.
But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood. List, list, O list!
If thou didst ever thy dear father love –
[...]
Revenge his foul and most unnatural murder.”⁷¹ (SHAKESPEARE, 2000, p. 216-127)*

⁷⁰ Há algo de podre no Estado da Dinamarca. (SHAKESPEARE, 2015, p.75)

⁷¹ Sou o espírito de seu pai,
Fadado por certo tempo a andejar à noite,
E recluso de dia a jenjuar entre os fogos,
Até que os meus tetos crimes feitos em meus dias
Queimem e se depurem. Não me fosse interdito
Relatar os segredos da minha prisão,
Contaria uma história em que o mais leve verbo

O espectro apresenta-se como pai de Hamlet e antigo regente da Dinamarca. Por seu discurso, entende-se que está no purgatório a fim de se purificar de “tetos crimes” (*foul crimes*), os quais, de acordo com Jenkins (2000, p. 216), não são ofensas graves, mas imperfeições. O fantasma revela-se em armadura, enfatizando seu caráter institucional de rei combativo em detrimento de sua figura individual de pai, ainda que se apresente como genitor do Príncipe⁷²: “*I am thy father’s spirit*”. Ele descreve sua situação de alma penada e emprega imagens que remetem a uma realidade fora de ordem.

Pereira (2015, p. 218-219) explica que “*harrow up*” é um verbo empregado, especialmente, na linguagem da agricultura, na técnica do arado. É o efeito da passagem desse instrumento pela terra, extraíndo a crosta superficial do solo para fora. Semanticamente, refere-se à colheita, a qual, por sua vez, em termos imagéticos, relaciona-se ao julgamento divino apresentado nos Evangelhos (cf. Mt 13, 37-43; Mc 4, 26-34). O fantasma afirma que foi ceifado, colhido quando seus pecados floresciam. As imagens do discurso são de um mundo que se revira e se desloca de sua ordem normal, repercutindo em sugestões de desordem cósmica implícitas em toda a peça. Notem-se as imagens dos cabelos bem penteados e ordenados que se eriçam e se afastam (“*Thy knotted and combined locks to part/ And each particular hair to stand an end*”) e dos olhos que saltam como estrelas de suas esferas⁷³ (“*Make thy two eyes like stars start from their spheres*”). O fantasma continua sua narração:

*Now Hamlet, hear.
'Tis given out that, sleeping in my orchard,
A serpent stung me—so the whole ear of Denmark
Is by a forged process of my death
Rankly abus'd; but know, thou noble youth,
The serpent that did sting thy father's life
Now wears his crown.
[...]*

Te gelaria o sangue e extirparia a alma,
Teus olhos saltariam como astros das orbes,
Teus cabelos bem trançados se desprenderiam,
E cada um desses fios se ergueriam todos como as cerdas hostis do arisco porco-espinho.
Mas esse eterno brasão não foi feito pra ouvidos
De carne e osso. Escuta, escuta, oh, escuta!
Se alguma vez amaste teu querido pai –
[...]

Vinga esse assassínio vil e antinatural. (SHAKESPEARE, 2015, p. 76-77)

⁷² Caso se compare o espectro do rei Hamlet do filme de Zefirelli (1990) com o de Branagh (1996), percebe-se como a vestimenta, entre outros motivos, tornam a adaptação sob a direção do inglês mais política e, com a direção do italiano, mais familiar e íntima.

⁷³ Ramos (1976, p. 266) diz que, para a astronomia antecorpenicana, as estrelas fixas eram concebidas como cravadas na oitava esfera do céu, com a qual se moviam, embora em diferentes órbitas.

*Brief let me be. Sleeping within my orchard,
My custom always of the afternoon,
Upon my secure hour thy uncle stole
With juice of cursed hebenon in a vial,
And in the porches of my ears did pour
The leperous distilment, whose effect
Holds such an enmity with blood of man
That swift as quicksilver it courses through
The natural gates and alleys of the body,
And with a sudden vigour it doth posset
And curd, like eager droppings into milk,
The thin and wholesome blood. So did it mine,
And a most instant tetter bark'd about,
Most lazar-like, with vile and loathsome crust,
All my smooth body.
Thus was I, sleeping, by a brother's hand,
Of life, of crown, of queen, at once dispatch'd;
Cut off even in the blossoms of my sin,
Unhousel'd, disappointed, unanel'd;
No reck'ning made, but sent to my account
With all my imperfections on my head.
O horrible! O horrible! most horrible!
If thou hast nature in thee, bear it not,
Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damned incest.⁷⁴ (SHAKESPEARE, 2000, p. 217-220)*

⁷⁴ Agora, Hamlet, ouve.

Foi divulgado que, dormindo em meu pomar,
Uma cobra me picou. E, assim, toscamente,
Num processo forjado sobre minha morte,
Abusam do ouvido danês. Mas, jovem, agora,
A serpe que infundiu a morte no teu pai
Se apossou da coroa.

[...]

Eu serei breve. Dormindo em meu pomar,
O meu hábito sempre no final da tarde,
Em minha hora segura teu tio se insinuou
Com o lúgubre suco de ébano num frasco,
E nas portas dos meus ouvidos entornou
A estilação morfética, da qual o efeito
Impõe ao sangue humano tal hostilidade
Que, rápido como azougue, corre, cruzando
As portas e veredas naturais do corpo,
Num súbito vigor, talhando e coagulando
Como ácida gota pingada no leite,
O sangue tênue e são. Assim fez com o meu,
E uma súbita pústula abriu e increstou
O meu corpo macio com uma crosta leprosa
Vil e repulsiva.
Assim fui, ao dormir, pela mão de um irmão,
De trono, vida e dama privado de vez,
Ceifado em plena floração de meus pecados,
Sem sacramento, sem unção, sem confissão,
Sem nem ter feito as contas, repleto de débitos,
Com meus defeitos todos pesando na alma.
Oh, terrível, terrível, oh, peso terrível!
Se tu amas teu nascimento, não suportes,
Não deixes que o régio leito dinamarquês
Seja um divã funesto de luxúria e incestos. (SHAKESPEARE, 2015, p. 77-78)

O rei descansa em seu pomar (*orchard*), como Adão dormindo no jardim do Éden. As sugestões da cena bíblica da grande sedução do gênero humano pela serpente são constantes na peça. Assim como a serpente inoculou por suas palavras a peçonha que disseminou o pecado por toda a humanidade, Cláudio entornou a destilação leprosa (*leperous distilment*) no ouvido da real cabeça da Dinamarca, veneno (*hebenon*)⁷⁵ que, rapidamente, espalhou-se por todo o corpo do governante, resultando em uma erupção na pele (*tetter*), uma pústula infecta. O ouvido dinamarquês (*ear of Denmark*) também foi envenenado, haja vista a referência ao ouvido (escuta) do povo que recebe pela voz (nobres) um testemunho falso sobre a causa da morte do soberano (*forged process of my death*).

O assassinato ocorre por um ato que corrompe o corpo (*smooth body*) e sangue reais (*thin and wholesome blood*) saudáveis. Ressalte-se a multiplicidade de enfoques que a imagem de corpo e sangue pode assumir na fala do espectro: há uma imagem física expressa, uma recordação religiosa do sacramento da Eucaristia e uma conotação política relacionada ao corpo místico⁷⁶ do governante e a seu sangue nobre e legítimo. Esse corpo tornou-se lazarento (*lazar-like*), recoberto com uma crosta repulsiva, cuja contaminação se espalha dos ouvidos para o resto do corpo por meio do sangue; da cabeça para todo o organismo; da coroa para o reino inteiro. Enfim, citando Spurgeon (2006, p. 201), paira sobre a peça, seja em palavras, seja em quadros feitos de palavras, o conceito de doença, particularmente de uma corrupção que infecta e destrói o corpo saudável. A putrefação desse corpo envenenado do rei, afirma Rinesi (2009, p. 84), é o ponto de partida, o núcleo duro, o centro fatal a partir do qual as metáforas da doença e da contaminação disseminam-se em todas as direções.

Tais ideias reforçam o mundo fora de prumo que atinge a Dinamarca e engloba tanto as relações individuais e íntimas (a família de Hamlet pai) quanto as coletivas e políticas (a família real dinamarquesa). Não à toa, o espectro ordena a vingança duas vezes. Na primeira, dirige-se a Hamlet-filho – “*If thou didst ever thy dear father love –/ [...]/ Revenge his foul and most unnatural murder*”; na segunda, a Hamlet-príncipe herdeiro, ao mencionar o

⁷⁵ Segundo Shakespeare... (2016), cientistas e pesquisadores questionam o que Shakespeare quis dizer com “*hebenon*”, que é a palavra usada em inglês para descrever o veneno. Algumas possibilidades são a cicuta, a beladona, o teixo, o ébano e o meimendo. *Henbane* (o meimendo) tem a pronúncia mais parecida com “*hebenon*”. Seu princípio ativo é a hiosciamina, que, em concentrações altas, pode ser letal para os seres humanos. Seria esse o veneno a que Shakespeare se referia?

⁷⁶ Conforme doutrina aceita por, praticamente, todos no século XVI inglês, o rei possuía um corpo natural, como qualquer outro homem, e, além disso, um “corpo místico”, invisível e imortal, incapaz de qualquer imperfeição. Ernst Hartwig Kantorowicz (1998, p. 26) informa que “corpo místico” e “corpo político” parecem ser termos utilizados sem muita discriminação. A doutrina da teologia e da lei canônica, ensinando que a Igreja – e a sociedade cristã em geral – era um *corpus mysticum* cuja cabeça era Cristo, havia sido transferida pelos juristas da esfera teológica para a do Estado, cuja cabeça era o rei.

real leito dinamarquês como metonímia do reino da Dinamarca, tálamo conspurcado, portanto ilegítimo – “*Let not the royal bed of Denmark be! A couch for luxury and damned incest.*” (SHAKESPEARE, 2000, p. 220). Cabe ao Príncipe trazer a legitimidade de volta ao trono, colocando o mundo no eixo.

Cláudio envenena o ouvido do povo por meio de uma narrativa que não se sustenta, visto que ele precisa continuamente empeçonhar a escuta dos súditos por meio de outras falsas narrativas. Não sem razão, aponta Rinesi (2009, p. 83), a metáfora militar de atacar os ouvidos repete-se, de maneira sintomática, no curso da peça. No ato I, cena I, por exemplo, Bernardo diz a Horácio: “*Sit down awhile,/ And let us once again assail your ears,/ That are so fortified against our story,/ What we have two nights seen.*”⁷⁷ (SHAKESPEARE, 2000, p. 167). Esse envenenamento narrativo cede espaço, muitas vezes, a rumores que também contaminam os ouvidos. À guisa de exemplo, observe-se o que diz Cláudio.

*Her brother [Laertes] is in secret come from France,
Feeds on his wonder, keeps himself in clouds,
And wants not buzzers to infect his ear
With pestilent speeches of his father's death, go
Wherein necessity, of matter beggar'd,
Will nothing stick our person to arraign
In ear and ear. O my dear Gertrude, this,
Like to a murd'ring piece, in many places
Gives me superfluous death.*⁷⁸ (SHAKESPEARE, 2000, p. 352-353)

As insuficientes justificativas para a morte do conselheiro Polônio por parte do monarca propiciam rumores e maledicências que infectam os ouvidos do jovem Laertes e levam-no quase a efetuar um golpe de Estado. Ainda que o jovem rebelde seja contido por Cláudio de maneira hábil, o modo como impede a sedição não deixa de revelar a debilidade e vulnerabilidade do monarca. Rinesi (2009, p. 83) destaca que o rei foi incapaz de evitar que os súditos murmurassem histórias, chega mesmo a submeter-se a um deles, que nem nobre é, para provar, diante de testemunhas, a verossimilhança de seu relato, que não passa de uma

⁷⁷ Sente-se um minuto,

Que vamos sitiar de novo os seus ouvidos,
Já tão encastelados contra nossa história
Com o que vimos duas noites. (SHAKESPEARE, 2015, p. 51)

⁷⁸ O irmão dela, em segredo, retorna da França,
E, imerso em nuvens, nutre esses prodígios todos,
Não nos falta nem quem lhe grite nos ouvidos
Infectos discrusos sobre a morte do pai,
Ante os quais a necessidade, mendigando
Provas, não recua, 'ra nos lançar a culpa
De ouvido em ouvido, Ó cara Gertrudes, isto
É um tiro de estilhaço, semeando ao redor
Muita morte supérflua. (SHAKESPEARE, 2015, p. 157)

narrativa entre muitas outras. O rei rebaixa-se, portanto, ao valor que tem qualquer um dos murmuradores.

Laertes entra no palácio com estrondo e raiva, e seu desejo de vingança é patente. O rei o recebe temeroso; no entanto, lentamente, Cláudio instiga o veneno com que costuma invadir as mentes por meio do ouvido. O rei, segundo analisa Karnal e Silva (2018, p. 156), age por vias indiretas e usa os amigos de Hamlet, usa a bela Ofélia, o bajulador Polônio, o rei da Inglaterra e o moço Laertes, corrompendo, dessa maneira, amizade, família, diplomacia, sucessão, reinado. Tudo é contaminado por Claudio, cujas armadilhas defensivas são para proteger a si e esconder seus atos. Ele teme o povo, que poderia sublevar-se caso Hamlet fosse assassinado. Laertes consegue provocar uma sedição (se é que ela já não existisse e precisasse de uma liderança de peso), o que mostra o descontentamento de parte dos súditos com a governança de Claudio, que se protege sob as armas de guardas suíços, mercenários pagos para proteger o rei e imunes às variações políticas.

A atitude que se espera na circunstância em que se encontra o Príncipe é aquela tomada por Fortimbrás e por Laertes diante do homicídio de seus pais: a vingança. As ordens do fantasma têm como pressupostos que as sustentam um arcabouço ético e religioso medieval a ponto de a vingança ser um dever sagrado. Como visto no tópico 6.1.1, muitos contemporâneos de Shakespeare compartilhavam um ceticismo diante das certezas medievais. Como esses ingleses, Hamlet também vê muitos códigos – como o da vingança – vazios e inúteis: “*How weary, stale, flat and unprofitable/ Seem to me all the uses of this world!*”⁷⁹ (SHAKESPEARE, 2000, p. 188). Em suma, de acordo com Ghirardi (2011, p. 182), o Príncipe percebe-se obrigado a agir a partir de valores de um mundo esgotado, pois aceita, estoicamente, que há deveres que se impõem ainda que pareçam vazios de sentido. As razões do mundo medieval prevalecem ainda e tornam vãs as especulações introspectivas da nova filosofia. Em conversa com Horácio, o Príncipe transparece algo que resume o estado de seu espírito no decorrer da peça: “*Sir, in my heart there was a kind of fighting/ That would not let me sleep.*”⁸⁰ (SHAKESPEARE, 2000, p. 394)

Não obstante suas hesitações internas, Hamlet não pode deixar de vingar o pai, pois sua condição pública de príncipe da Dinamarca e filho do rei assassinado assim o exige e deve guiar o curso da ação. Sua existência social é definida não pelos desejos e vontades individuais, mas pela hierarquia ordenada sob a sacralidade das maneiras de inserção das

⁷⁹ Que tediosos, rançoso, planos e improficuos/ Parecem-me os usos todos deste mundo! (SHAKESPEARE, 2015, p. 62)

⁸⁰ Caro, havia em meu peito uma espécie de embate
Que me roubava o sono. (SHAKESPEARE, 2015, p. 181)

posições sociais que estruturam o corpo político. Laertes discorre sobre isso quando diz o seguinte a Ofélia:

*His greatness weigh'd, his will is not his own.
For he himself is subject to his birth:
He may not, as unvalu'd persons do,
Carve for himself, for on his choice depends
The sanity and health of this whole state;
And therefore must his choice be circumscrib'd
Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head.*⁸¹ (SHAKESPEARE, 2000, p. 199)

Destaque-se que, tanto no caso da honra familiar quanto na resistência política, não podia haver dúvidas sobre a legalidade da causa de Hamlet. Era extremamente necessário que se provasse a usurpação de Cláudio, que se determinasse sua culpa, pois a vingança não poderia ser um ato de violência cega, mas uma ação de justiça. Hamlet não se vinga do usurpador de imediato porque deseja não uma justiça individual, que poderia trazer-lhe a prisão e a execução pública por traição – note-se que, na cena final da peça, quando o rei é ferido por Hamlet, todos gritam: “*Treason! treason!*”⁸² (SHAKESPEARE, 2000, p. 413) –, mas uma justiça pública. Laertes, de certa maneira, testemunha contra o rei quando diz que Cláudio teve o que mereceu. Imediatamente ao assassinato da rainha, que morre envenenada, Hamlet também havia clamado “Traição”, e Laertes tinha acusado incisivamente: “*The King—the King’s to blame.*”⁸³ (SHAKESPEARE, 2000, p. 413). Hamlet busca vingar-se sem sacrificar sua liberdade ou sua vida e retomar o trono usurpado de forma a não deixar seu nome desonrado (*wounded name*). Por isso, suplica ao amigo Horácio que permaneça vivo e narre a história cujo resultado foi a morte de todos os grandes do reino.

Se, como escreve São Paulo, o salário do pecado é a morte (cf. Rm 6, 23), há de se considerar o tétrico espetáculo do morticínio final como resultado de um pecado original que provocou a queda do reino danês. Para Horácio, o rei anterior era bravo (*valiant*) e, concitado à guerra por um inimigo, e não por ambição conquistadora, venceu o finado Fortimbrás dentro da lei e da heráldica (“*Well ratified by law and heraldry*”) em combate justo. Caso se considere verdadeira a descrição de Horácio sobre o antigo monarca, e não há

⁸¹ Sendo ele um grande, não lhe pertence a vontade,
Pois ele está sujeito ao próprio nascimento:
Não pode como fazem as pessoas comuns,
Seguir seus próprios fins, porque sua escolha afeta
O equilíbrio e a saúde deste Estado inteiro;
Pelo consentimento e a voz daquele corpo
Do qual ele é a cabeça. (SHAKESPEARE, 2015, p. 67-68)

⁸² Traição, traição! (SHAKESPEARE, 2015, p. 191)

⁸³ O rei, é o rei o culpado. (SHAKESPEARE, 2015, p. 191)

motivos para duvidar da palavra daquele em que o próprio Príncipe depositava sua confiança, do único nobre que não se corrompeu na Dinamarca, conclui-se que o velho Hamlet foi rei justo e legítimo. É Cláudio a serpente que traz a corrupção ao jardim dinamarquês em que repousava pacificamente o antigo soberano; é Cláudio que assassina o irmão, atualizando o fratricídio primevo, aquele cometido pelo primeiro criminoso, Caim, que provocou a primeira morte. O próprio usurpador o reconhece: “*O, my offence is rank, it smells to heaven;/ It hath the primal eldest curse upon 't-/ A brother's murder.*”⁸⁴ (SHAKESPEARE, 2000, p. 314). Na comparação que faz entre o pai e o tio diante da rainha, dois versos destacam-se no discurso do jovem Hamlet: “*like a mildew'd ear/ Blasting his wholesome brother.*”⁸⁵ (SHAKESPEARE, 2000, p. 322).

Enfim, enquanto o antigo rei era saudável, íntegro (*wholesome*); o atual é mofado, corrupto (*mildew'd*). Note-se, de novo, a referência ao ouvido, que retoma o modo como o legítimo rei foi envenenado, tendo sua saúde corrompida, tal como o mofo decompõe o pão, imagem do corpo de Cristo, cabeça da Igreja; imagem do corpo político do rei, cabeça do Estado. Pelo “pecado” de Cláudio, entrou a corrupção e a morte no reino da Dinamarca, expressa dramaticamente pela extinção da família real dinamarquesa e a queda do Estado em mãos estrangeiras.

6.2 O *Hamlet* de Kuperman

*What art you that usurp 'st this time of night,
Together with that fair and warlike form
In which the majesty of buried Denmark
Did sometimes march?*
(SHAKESPEARE, 2000, p. 168)

O jogo da vida e da morte (1971), de Mário Kuperman, com diálogos escritos por Mario Alberto Prata, traduz a trama e a estrutura dramática para contextos histórico-sociais brasileiros específicos, em uma obra que se estrutura sobre equivalências, isto é, busca-se no mundo histórico que se almeja retratar os caracteres, as instituições e as situações que se assemelham à ordem social e histórica presente na peça-fonte. O cartaz de divulgação do

⁸⁴ Meu crime está infecto, um ranço sobe aos céus;
Pesa-lhe aquela velha maldição primeva
De matar um irmão! (SHAKESPEARE, 2015, p. 131)

⁸⁵ Um grão já com caruncho
Infectando o íntegro irmão. (SHAKESPEARE, 2015, p. 136)

filme (Figura 4) traz o nome da peça shakespeariana, explicitando o texto traduzido pela versão fílmica, e os créditos iniciais informam que a obra é baseada em William Shakespeare.

Figura 4 – Cartaz de divulgação de *O jogo da vida e da morte*



Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br>

Mário Kuperman é diretor, escritor e roteirista. Como cineasta, dirigiu mais de oitenta filmes de ficção e diversos documentários, muitos deles premiados nacionalmente. Por ser formado em Ciências Sociais, algumas de suas produções são de caráter etnográfico, colocando-o na contramão do mercado, visto que seu cinema não tem apelo comercial. Como escreve Paulo Vieira (2000), os temas de Kuperman não são encomendados, como podem parecer à primeira vista. “Não gosto da palavra ‘produto’. Meus filmes não são produtos, são artesanato.” (KUPERMAN *apud* VIEIRA, 2000). Essa afirmação expõe a visão que o cineasta possui de sua filmografia, cujas obras evidenciam preocupação estética somada à relevância da cultura popular.

Na década de 1960, Kuperman aproximou-se do Teatro de Arena, ativo propagador da dramaturgia nacional, a qual dominou os palcos naquela década, reunindo significativo grupo de artistas comprometidos com o teatro político e social. Mesmo sem pertencer ao núcleo ideológico do Arena, Kuperman (2007, p. 29-30), como ele mesmo revela, esforçava-se para obter um melhor entendimento da identidade e da realidade nacional. Aquele momento, em que, segundo ele, era preciso, para ser consequente, mergulhar

na condição de vida das camadas populares, marcou também o surgimento do Cinema Novo, movimento de renovação da linguagem cinematográfica no Brasil que ocorreu nos anos 1960 e início dos 1970, caracterizado pela crítica social e pelo realismo, que expunha o sofrimento de brasileiros em um país de grandes desigualdades. Esse movimento colocou o País no mapa cinematográfico internacional e influenciou muitos diretores. As obras cinemanovistas distinguiam-se pela concepção de cinema autoral e pelo baixo orçamento de produção. *O jogo da vida e da morte*, no entanto, não se enquadra facilmente em uma determinada categoria cinematográfica. Em entrevista, Kuperman (2019 *apud* BURNETT) diz que seu filme não está ligado a nenhum movimento, o que mostra a resistência do diretor a comparações.

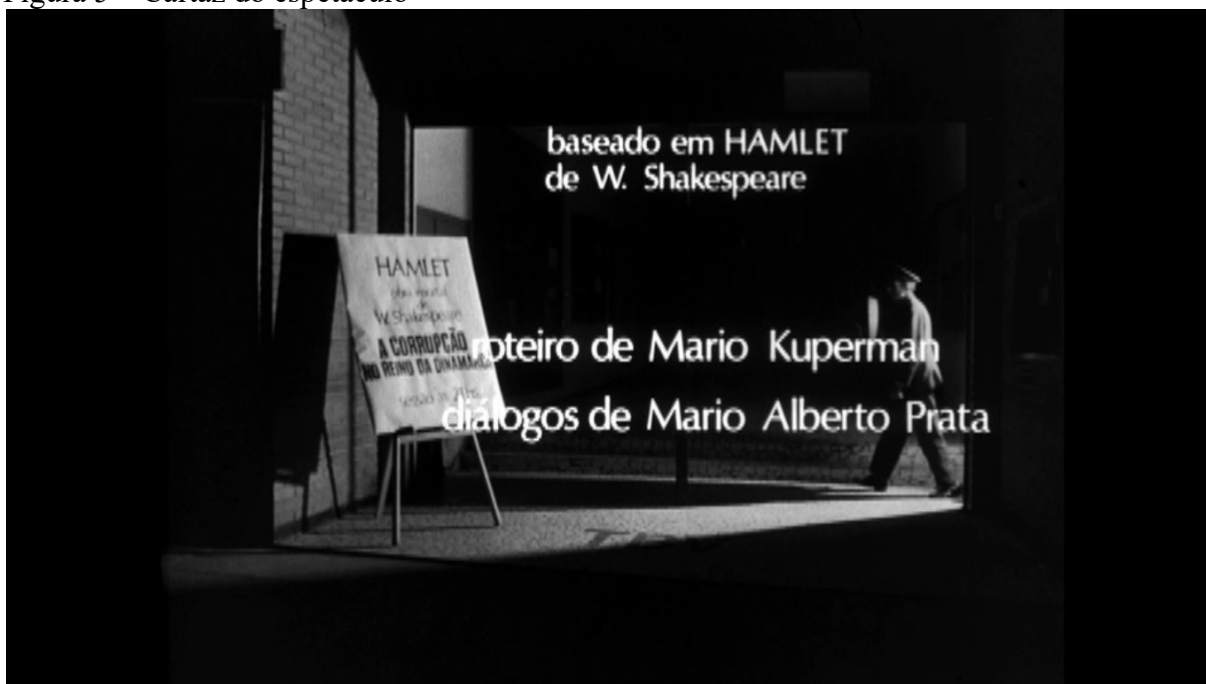
Ensaísta consciente das questões culturais e políticas do País, cineasta e, principalmente, documentarista profícuo sobre diversos aspectos humanos, sociais, econômicos e culturais do Brasil, Kuperman criou uma obra que não se dissocia da crítica, nem se alheia da realidade social. Sua literatura discorre sobre temas que fazem o leitor pensar sobre o Brasil; por exemplo, a política e a ética, a gente campesina e a cidadina, a mídia e a publicidade, o passado e o presente em conflito, a quebra de padrões e o questionamento da ordem. Assim, *O jogo da vida e da morte* deriva muito do impacto crítico do seu estilo documental e das análises sociais e econômicas, que traz para os outros campos de atuação. Ainda que adapte uma peça inglesa de quase quatro séculos em 1970, *O jogo da vida e da morte* fala sobre o Brasil contemporâneo, imerso politicamente em um regime autoritário, semelhante a outros governos que ocorreram na América Latina no período, ainda que a ditadura militar brasileira seja idiossincrática, quer seja pela aparência de legalidade, quer seja pela variedade de ditadores, quer seja pelo simulacro de funcionamento das instituições democráticas.

A cena inicial de *O jogo da vida e da morte* mostra-se central para a compreensão da nova configuração narrativa dessa adaptação. O filme abre com sons de aplausos nos primeiros momentos, seguidos pela aparição gradual da imagem por meio de iluminação (*fade in*). Vê-se, então, em plano aberto, um palco teatral cuja cortina está fechada. Aqui, inicia-se a apresentação dos créditos, que continuam durante toda a sequência. Os aplausos cessam, as cortinas se abrem, apenas o barulho do correr delas é escutado. Inicia-se uma música instrumental extradiegética que durará até o final da sequência. Tudo leva a crer que se iniciará uma peça, ideia intensificada pelo fato de se estar iniciando o filme. As luzes centrais do palco são descidas. Entra em quadro, pela direita de quem assiste à ação, um ator/zelador que atravessa o tablado de ponta a ponta. Há um corte, e vê-se a mesma personagem, que agora está no saguão do teatro, dirigir-se ao fundo do espaço e, depois, apagar as luzes. Após

novo corte, em plano aberto, o ator/zelador aparece à direita na entrada do prédio, onde há, no canto esquerdo do espectador, um grande cartaz de divulgação do espetáculo (Figura 5) em que se lê o seguinte:

HAMLET
obra imortal
de
W. Shakespeare
A CORRUPÇÃO
NO REINO DA DINAMARCA
Sessão às 21hs

Figura 5 – Cartaz do espetáculo



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

O ator/zelador pega o cartaz e o leva para a direita de quem assiste ao filme. Após isso, inicia o fechamento do teatro. Primeiramente, desce a cortina de aço do lado esquerdo; depois, a do direito. Ao descerrar essa última, um vão na cortina destaca o cartaz, cujo sintagma “A corrupção no reino da Dinamarca” fica em evidência (Figura 6). Note-se a conotação política dos movimentos do cartaz e do fechamento da porta da esquerda para a direita, como aconteceu com a guinada à direita efetuada pelo golpe no governo de esquerda de João Goular.

Figura 6 – Deslocamento do cartaz do espetáculo



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

O deslocamento do cartaz, aparentemente desnecessário na diegese, reforça tanto o destaque dado à conexão com o texto de partida do filme quanto, principalmente, ao trecho “A corrupção no reino da Dinamarca”. Na peça, conforme Péricles Eugênio da Silva Ramos (1976, p. 247 e 266), Shakespeare empregou *state* (Estado) também com o sentido de governo, governantes; assim, a palavra “reino”, relacionada ao termo corrupção, encaminha o espectador a uma leitura política do filme. A obra, no entanto, permite diversas interpretações, mas buscam-se nesta tese traços da temática política adaptados da peça para o filme que evocam a realidade ditatorial vigente, o mundo fora de prumo sobre o qual se discorrerá mais adiante. Reforçam-se esses traços, entre outros fatores, pelo estilo de encenação e pelo cronótopo.

Após a sequência de abertura acima comentada, a seguinte passa-se em noite alta. Em plano médio, avista-se uma janela com o interior iluminado com o espaço ao redor imerso na escuridão. A câmera, como se espionasse, vislumbra uma aparente discussão entre dois desconhecidos sobre a qual não se conhece o teor. Saber-se-á, no decorrer do filme, que um dos incógnitos é Cláudio. Há, então, um corte, e veem-se, através de outra janela, os desconhecidos agora em outro cômodo. A câmara revela a ação de Cláudio de abrir um cofre escondido por trás de um espelho. Aparentemente, após a discussão, tudo se resolve com o pagamento em dinheiro, talvez um suborno, indicando relações de poder.

Na cena seguinte, em plano aberto, vê-se a casa de Cláudio. O caráter secreto, talvez ilícito, da transação se confirma quando Cláudio sai de sua casa para verificar se “a barra está limpa”, e, só depois, a um sinal do tio de Hamlet/João, o visitante vai embora. Na sequência, ele encontra em seu caminho, sem esperar, as figuras de Marcelo e Horácio, que acompanham com o olhar o desconhecido que se vai. Marcelo, advertido por Horácio da estranha aparição do fantasma do pai de João, decide averiguar a história. Assim, os dois companheiros vão ao barraco de mãe Chiquinha e, também secretamente, a observam incorporar o espírito do falecido pai de João.

Marcelo e Horácio são apresentados como elementos articuladores entre os dois fatos: o ainda suposto poder corruptor de Cláudio e a manifestação do espírito do irmão assassinado. Marcelo exclama após presenciar a incorporação da mãe de santo: “Tem coisa aí! Coisa podre!”. Além disso, Horácio afirma que o espírito aparece sempre que o desconhecido sai da casa de Cláudio. Essa relação se intensifica com a fala de Marcelo, que diz “Cláudio”, enquanto, simultaneamente, vê-se em tela, em *close-up*, a imagem de uma galinha preta que, com outros elementos, são ofertas a orixás, reforçando as ações que ocorreram na aparição do fantasma. Há então um corte, e a imagem da galinha cede lugar a um frango assado sobre a

mesa da casa de Cláudio (Figura 7), e a primeira frase que se ouve é “Era um grande irmão, viu!”, dita por ele em um almoço em que se encontram os integrantes do seu entorno imediato. A sequência da refeição emula a cena II do ato I, comentada no tópico 3.1. Dessa maneira, pode-se inferir a inter-relação entre os dois eventos do filme, a qual se aclarará no decorrer da trama.

Figura 7 – As aves



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

O estilo de encenação aproxima-se ao do Expressionismo alemão, com cenas de aspecto sombrio, às vezes pesadelar/terrorizante, e enigmático. Algumas cenas que se passam à noite, as tomadas do diálogo de Hamlet com o fantasma do pai e a cena da dramatização do assassinio, por exemplo, sinalizam alguns procedimentos estilísticos que relacionam a película a esse movimento cinematográfico. A noite silenciosa e fria de Elsinor torna-se uma madrugada gelada nas ruas sem calçamento de uma favela. A sensação é de que algo está fora de lugar, ocasionada pela movimentação das personagens, quase sorradeira.

Convém notar que, diferentemente da peça de Shakespeare, o fantasma não surge personificado, e sim manifestado por uma médium. Isso pode ser visto como uma forma de atenuar o aspecto guerreiro do Fantasma original e acentuar o caráter de inconfidência da trama, pois o relato é dito quase como um murmúrio. Observando por uma fresta entre as tábuas do barraco da mãe de santo Chiquinha, Marcelo confirma a incorporação do morto pela médium. A iluminação pública e a escuridão ao redor criam um jogo de claro e escuro que contribui para o clima de suspense da narrativa (Figura 8), semelhante ao que existe na cena I do ato I de *Hamlet*. Marcelo decide contar para João o que havia se passado, para que, na noite seguinte, pudesse conferir pessoalmente e conversar com o espírito.

Figura 8 – Jogo de claro e escuro



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

Esse jogo de luz e sombras vai adquirir maior impacto na cena de João com o espírito do pai. Avisado pelos amigos sobre o fenômeno sobrenatural, o jovem vai ao encontro da médium. Semelhantemente à peça de Shakespeare, há a revelação do assassinato do antigo morador do morro e da identidade do criminoso: Cláudio, seu próprio irmão. O homicida, após o crime, casou-se com a viúva, cujo envolvimento no assassinato é dúbio. Nessa cena, a luz centraliza-se no rosto de Mãe Chiquinha e no de João, deixando a borda do quadro no escuro, como se vê na Figura 9.

Figura 9 – Sombras



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

Nessa cena, como em outras, emprega-se um repertório estilístico que confirma *O Jogo da vida e da morte* como devedor do cinema *noir*, marcadamente os filmes policiais hollywooduanos da década de 1940. Nesses filmes, há a disposição a empregar sombras dramáticas, alto contraste e iluminação *low key*. Frequentemente, são usados ângulos de câmara não convencionais, filmagens em espelhos ou através de vidros e múltiplas exposições, criando um ambiente misterioso e bastante visual. Além disso, conforme Abigail Rito Fragoso (2016, p. 50), quando se pensa no aspecto geral do típico *film noir*, imagina-se

logo uma mistura desconcertante de alienação, traição, desespero e medo, sublinhada por ângulos estranhos, visuais *low key* e narrações de *voz-over*. Os temas desse gênero fílmico estão presentes tanto em Shakespeare como em Candeias.

Saliente-se que, embora João chegue a duvidar da palavra do Fantasma, em nenhum momento liga a manifestação espiritual à ação demoníaca, preconceito presente tanto na Inglaterra de Shakespeare quanto no Brasil de Kuperman. A ausência dessa superstição no filme expõe o sincretismo como manifestação válida da cultura religiosa popular. Destaque-se que se apresenta a mediunidade como elemento de aculturação da cena a uma das manifestações religiosas brasileiras, o que acrescenta, segundo Amorim (2016, p. 142), grande valor cultural a essa adaptação fílmica de *Hamlet*, retirando a religião afro-brasileira do campo do exótico e inserindo-a na cultura nacional como traço constitutivo dessa cultura.

João angustia-se e questiona-se se o tio realmente teria matado seu pai. Para obter uma prova da veracidade da revelação do espectro, o jovem arquiteta um plano engenhoso. Contrata uma escola de samba – a Cordão Verde e Branco, de São Paulo, convidada por Kuperman para participar do filme – para apresentar-se à mãe e ao padrasto e faz os sambistas cantarem *Arma negra*, canção que, com acréscimos realizados na letra por João, intenta ratificar, da mesma forma empregada em *The mousetrap*, a culpa do tio. Outra alusão direta ao texto de Shakespeare ocorre quando Cláudio indaga João sobre o nome da canção, o jovem diz que ela se chama *A ratoeira*. João delega então a Horácio a missão de observar as reações de Cláudio, destacadamente quando se cantassem as palavras “veneno... veneno...”. O engodo funciona, e Cláudio, sob o efeito do álcool e o impacto da dramatização de seu ato, denuncia-se. O espectro não havia mentido.

Apresentam-se na tela o grupo de artistas, João, sua mãe e, agora então padrasto, seu tio Cláudio. A montagem da cena entrecruza uma formação que abarca o grupo que canta a música, o rosto de Gertrudes, o de Cláudio, o de João e o de Horácio através da superposição dos planos (Figura 10).

Figura 10 - Rostos



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

Segundo percebe Silva (2013, p. 312), esse tipo de construção guarda relação muito direta com a linguagem cinematográfica, por sua capacidade de manipular a atenção do espectador pela movimentação da câmera, em consonância com o ritmo da música e, principalmente, por sua montagem⁸⁶. Isso dinamiza a cena, procurando não deixar escapar como cada um reage à peça. Quanto ao samba, Amorim destaca (2016, p. 149) a importância desse ritmo brasileiro para o caráter que ele chama de transcultural dessa produção de Kuperman, visto que o samba, comum, especialmente, no Sudeste do País, apresenta procedência africana, uma vez que se originou da chamada semba, uma forma de umbigada.

Ao traduzir *Hamlet* para o contexto brasileiro, o filme substitui a fria Dinamarca dos fins do medievo pela área suburbana e favelada da Cidade de São Paulo, no final da década de 1960, transformando o cronótopo, buscando – segundo o que defende esta tese –

⁸⁶ Kenneth Branagh, em seu *Hamlet* (1996), utiliza recurso semelhante ao mostrar, em *close-ups*, os rostos superpostos das personagens.

tornar a favela um monumento simbólico da nação brasileira naquele momento. Especificamente, a locação é o bairro operário de Jaguaré. Segundo Kuperman (*apud* BURNETT, 2019, p. 94), a geografia do bairro e suas condições sociais eram, no início dos anos 1970, inteiramente características das áreas circundantes às grandes cidades latino-americanas. Para Burnett (2015), o filme, em concordância com produções anteriores de favelas e com referência a uma tradição documental centrada na situação do proletariado brasileiro, identifica João/Hamlet como um arquetípico favelado. Conforme Silva (2013, p. 308), a favela, por ser um ambiente fundador da modernidade cinematográfica no Brasil (juntamente com o sertão), torna-se espaço mediador expressivo para a adaptação da tragédia shakespeariana ao cinema nacional. Para tal, a composição do cenário apresenta particularidades na nova composição espacial da narrativa fílmica. O palácio real reduz-se a um casebre de tijolos na encosta de um morro arruinado, enfatizando-se a austeridade do castelo de Elsinore por meio do uso de sombras e contrastes. Muitas vezes, a câmera se detém na favela, mostrando-a como um lugar entre a pungente metrópole e o campo, o que poderia ser interpretado como uma metáfora possível de um país ainda agrícola que intenta o desenvolvimento capitalista das nações consideradas, à época, de Primeiro Mundo.

A trama de vingança permanece com características próprias, e o tema político desvia-se do macrocosmo do Estado dinamarquês, regido por um rei, para o microcosmo de uma comunidade marginalizada liderada por um chefe corrupto. Enfim, os eventos básicos da narrativa shakespeariana ganham novos significados por serem adaptados à realidade brasileira tanto nos aspectos mais amplos – como a situação política – quanto nos mais específicos – como as circunstâncias peculiares de uma favela paulistana. A trama segue, praticamente, o da peça de Shakespeare. João é o filho do recentemente falecido líder do subúrbio. Cláudio, o seu tio, assume o comando do lugar e casa-se em seguida com a mãe de João, a viúva Gertrudes. João namora Ofélia, jovem negra, filha do negro Polônio, braço direito de Cláudio, e irmã de Laertes. Note-se que, apesar de conservar quase todos os nomes dados por Shakespeare às personagens principais, mesmo que em forma aportuguesada (por exemplo: Claudius/Cláudio, Polonius/Polônio), modifica substancialmente o nome da personagem principal do drama de Shakespeare, chamando-o João, nome bastante popular no Brasil. Além de João, somente Guildenstern e Rosencrantz possuem outros antropônimos: Tostão e Rosa, respectivamente.

Como o príncipe da Dinamarca, João não se sente à vontade no espaço em que se insere. Como nota Burnett (2019, p. 95-96), a camisa xadrez preta marca-o como diferente, enquanto sua pose geralmente curvada sugere insatisfação, contrariedade. Com frequência

visto sozinho, João é marcado por um semblante cansado e, ao discursar, muitas vezes o faz com os lábios meio cerrados, como se quisesse evitar demonstrar sua raiva ou impedir de dizer o que não deve.

Os eventos se sucedem seguindo o enredo da peça de partida. Há o assassinio de Polônio, o afastamento de João, a loucura e o suicídio de Ofélia, a volta de Laertes e o seu duelo com Hamlet, que acontece não em um combate com espadas, mas em uma luta de capoeira (o jogo da vida e da morte). Semelhantemente ao final da peça de Shakespeare, em que toda a família real é extinta, no filme aqueles que se ligavam intimamente ao exercício do poder restam exterminados.

6.2.1 O Brasil fora de prumo

Army [marching] over the stage.

(SHAKESPEARE, 2000, p. 343)

O jogo da vida e da morte apresenta um mundo também fora de prumo. O processo de tradução de Kuperman estrutura-se, como já dito antes, na analogia entre texto e contexto temporal e espacial; ou seja, cronotópico. O filme procura retratar elementos da cultura receptora que se aproximam da ordem sociopolítica presente na peça shakespeariana.

Assim como a Dinamarca de Shakespeare transparecia as questões políticas da Inglaterra elisabetana, o morro metaforiza o Estado brasileiro, degenerado em uma ditadura, que retira o tempo de seu eixo. Darlene Sadlier (2008, p. 247) sustenta que adaptações de filmes, especialmente de clássicos, tendiam a ser ignorados pelos regimes militares, que consideravam o processo da adaptação fílmica como apenas a transposição de uma obra literária para o vídeo. Compreende-se, portanto, o uso de Shakespeare, autor de fama longeva, para a crítica ao regime ditatorial. De fato, no início da década de 1970, logo após o AI-5, nada menos que quatro filmes com referência a Shakespeare surgiram em rápida sucessão: *Cabezas Cortadas*⁸⁷ (dir. Glauber Rocha, 1970) trouxe ao terreno do grotesco os elementos

⁸⁷ Somente o fato de ser uma adaptação de um clássico não garantiria a aprovação do filme, nem a percepção da crítica ao regime militar nas películas pelos censores. Segundo informa Leonor Souza Pinto (2006, p. 86), por exemplo, em conferência sobre o tema “Mensagens Justapostas nos Filmes” (entendam-se “mensagens” aquelas de teor subversivo), realizada no Auditório da Escola Nacional de Informações, em Brasília, em junho 1973, formador de censores Waldemar de Souza, à época diretor da Editora Abril, relata a estrutura do curso: “Cinco aulas práticas, ao fim das quais, foi projetado o filme *Cabezas Cortadas*, de Glauber Rocha, realizado na Espanha, apresentando 70% de mensagens justapostas (de teor subversivo) identificadas em quase sua totalidade pelos 23 censores que estiveram presentes ao curso” (1973 *apud* PINTO, 2006).

trágicos tomados de *Macbeth*; *Faustão* (dir. Eduardo Coutinho, 1971) transformou a grande personagem cômica da peça *Henrique IV* em um líder cangaceiro carismático e ardiloso; e os dois filmes que adaptam *Hamlet* e figuram como objeto deste trabalho. Todos os textos-fonte dos filmes supracitados desenvolvem temas, eminentemente, políticos.

Ironicamente, a Embrafilme, empresa criada pelo regime militar e veiculada a ele, ofereceu subsídios especiais para filmes baseados em obras canônicas brasileiras. Os diretores Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) e Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), por exemplo, obtiveram vantagem da atitude do governo e escolheram obras respeitadas do passado para comentar criticamente sobre o presente. Kuperman (*apud* BURNETT, 2019, p. 93) coloca a questão de forma mais direta ao dizer que, quando seu filme foi produzido, havia censura rigorosa. Como ele temia ter seu trabalho banido ou mutilado, visto que uma peça sua já havia sido cortada pelos censores, acabou decidindo fazer um clássico. É possível sugerir, portanto, que as peças de Shakespeare tornaram-se relevantes para diretores no Brasil no início dos anos 1970 porque o dramaturgo ofereceu, em algum nível, uma saída relativamente segura para o debate artístico⁸⁸. Enfim, o mundo fora dos eixos da película de Kuperman é o do regime autoritário instalado por meio de um golpe militar em 1964, mas cujo eixo, historicamente, já começara a se deslocar bem antes no contexto político brasileiro.

Golpes de Estado foram comuns no Brasil. A história da República brasileira começa com um deles, dado pelo Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892), com o apoio do Exército, em 1889. Em 1945, um golpe imposto por integrantes da alta cúpula das Forças Armadas depôs o então presidente Getúlio Vargas (1882-1954) em 29 de outubro de 1945. Vargas era ele próprio um golpista, já que não foi eleito para o cargo em 1929. Note-se: Getúlio recebeu a presidência por decisão de uma junta governista provisória formada por dois generais – Augusto Tasso Fragoso (1869-1945) e João de Deus Mena Barreto (1874-1933) – e um contra-almirante – José Isaías de Noronha (1874-1963). A eleição seguinte para Presidente da República ocorreria em janeiro de 1938, mas Vargas divulgou um projeto supostamente elaborado pelos comunistas para assumirem o poder, o chamado Plano Cohen. Em linguajar de hoje, esse plano era uma *fake news* apresentada pelo capitão Olímpio Mourão Filho (1900-1972), o mesmo que seria o iniciador do golpe militar de 1964. Em 1937, então, o presidente assumiu poderes totais, fechando o Congresso Nacional e cancelando as eleições que ocorreriam no ano seguinte. Era o início de um período na história brasileira conhecido como Estado Novo, uma ditadura que estabeleceu uma nova Constituição para o País e

⁸⁸ O uso das peças de Shakespeare durante o regime militar seria um tema pertinente para futuras pesquisas.

garantiu ao presidente um mandato sem limites. Para Schwarcz e Starling (2018, p. 374), o centro de sustentação do Estado Novo estava corporificado, funcional e pessoalmente, na figura de Vargas, o único civil a comandar uma ditadura no Brasil, a qual era garantida pelas Forças Armadas, especialmente pelo Exército, e apoiada em uma política de massas.

Apesar de a história brasileira republicana ser marcada por golpes, o *coup d'État* de 1964 agravou de maneira ímpar o mundo já fora de prumo brasileiro. Há dois principais motivos que fundamentam essa afirmação: 1) a ruptura constitucional que, segundo Skidmore (1988, p. 11), representou o fim da democracia brasileira iniciada em 1945, e 2) a determinação dos militares em não devolver imediatamente o poder aos civis, como houve após todas as outras intervenções realizadas a partir de 1945.

Segundo Schwarcz e Starling (2018, p. 449), a área sensível do novo regime localizava-se no controle da Presidência da República pelas Forças Armadas. Para as historiadoras citadas, os militares assumiram o poder de maneira inconstitucional, conferiram a si próprios poderes de exceção, e cinco generais do Exército se alternaram no comando do executivo: Castelo Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985).

A ascensão do general Castelo Branco ao poder principiou um novo sistema político, sustentado por um formato abertamente ditatorial sob a cooperação de setores militares e civis interessados em estabelecer um projeto de modernização impelido pela industrialização e pelo crescimento econômico. Ainda de acordo com Schwarcz e Starling (2018, p. 449), a interferência na estrutura do Estado foi profunda, exigindo a configuração de um arcabouço jurídico, a implantação de informações e repressão política e a utilização da censura como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso.

Thomas Skidmore (1988, p. 47) informa que a maioria dos oficiais, dos quais os mais francos eram da chamada “linha dura”, mantinham-se inflexíveis em sua vontade de parar o rápido retorno dos civis ao poder após as intervenções militares. Os adeptos da linha dura acreditavam que esta estratégia não havia resolvido nada, por isso não desejavam mais eleições presidenciais diretas até que eles mesmos mudassem as regras políticas. O que mais desejavam, especialmente, era a exclusão dos políticos considerados por eles mais perigosos. Havia a expectativa de muitos liberais de que a “revolução de 1964”⁸⁹ destituísse apenas o governo Jango e tirasse da ação política alguns ministros, devolvendo logo o poder à elite

⁸⁹ Até hoje as Forças Armadas empregam o termo “revolução” para referir-se ao golpe. Em seu preâmbulo, o AI-1 assim denominava o *coup d'État*, dando a aparência de legalidade às ações do grupo que estava no poder naquele momento.

civil. O Ato Institucional nº 2 (AI-2) acabou de vez com essa crença; pois, além das medidas destinadas a fortalecer o Executivo, mudava as regras do jogo político, suprimindo as eleições por voto popular direto para presidente da República e extinguindo todos os partidos políticos existentes.

O AI-1 autorizava o governo militar a cassar mandatos legislativos, suspender os direitos políticos do cidadão por dez anos e afastar do serviço público todo aquele considerado provável ameaça à segurança nacional; o AI-2 permitia que o Executivo decretasse recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras dos Vereadores em qualquer circunstância e, durante ele, legislar através de decretos-lei; e o AI-3 definia que as eleições para governador e vice-governador seriam realizadas de forma indireta. Além disso, no governo Castelo Branco, promulgou-se a Lei de Imprensa (promotora da censura à imprensa e da repressão à liberdade de expressão), e outorgou-se a nova Constituição, que privilegiava a segurança nacional, aumentava os poderes da União e do Presidente da República, reduzia a autonomia individual e permitia a suspensão dos direitos e das garantias constitucionais por parte do Estado.

Após a morte de Castelo, assumiu seu lugar o general Costa e Silva, que viria a sofrer um acidente vascular cerebral, sendo afastado da presidência da República por invalidez. Por ser civil e portar-se com moderação, o vice-presidente Pedro Aleixo (1901-1975) acabou por ser detido em casa, o poder passando, então, para uma junta militar, a qual não resistiu aos conflitos intestinos das Forças Armadas. A fim de impedir que esses conflitos se intensificassem, assumiu em 1969 o general Garrastazu Médici. O novo ditador teve seu nome validado pelo Alto Comando das Forças Armadas.

Desde 1966, a oposição passou a se articular. Membros da hierarquia católica, estudantes, antagonistas políticos, entre outros agentes, defrontaram-se contra o governo e lutaram pela redemocratização. Em 1968, as mobilizações ganharam força, destacadamente na cultura em geral e nas artes – reflexo dos acontecimentos no estrangeiro, como as manifestações francesas por um novo sistema de educação naquele país e as americanas contra a Guerra do Vietnã. O assassinato do estudante Edson Luis de Lima Souto (1950-1968) pela Polícia Militar fomentou mais ainda as mobilizações estudantis. As aguerridas paralizações operárias de Osasco, na Grande São Paulo, e a de Contagem, em Minas Gerais, dificultaram as coisas para o regime. Além disso, naquele ano de 1968, iniciou-se a luta armada. Boris Fausto (2013, p. 409) declara que esses fatos eram suficientes para reforçar os militares da linha-dura de que a dita revolução estava sendo perdida e que era necessário fazer surgir novos instrumentos para acabar com os considerados subversivos. Em 13 de dezembro

de 1968, o governo anunciou em cadeia de rádio e TV o Ato Institucional nº 5. Segundo define Carlos Fico (2019),

o AI-5 permitia o fechamento do Congresso e a cassação de mandatos de parlamentares, a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, tudo isso sumariamente. Também permitia nomeação de interventores no lugar de governadores e prefeitos. Permitia ainda a demissão sumária de funcionários públicos e a passagem para a reserva de militares legalistas e democráticos. O AI-5 também acabou com direitos básicos que garantem o desempenho dos juízes e suspendeu o direito de *habeas corpus*, o que permitiu a montagem de uma polícia política clandestina que promovia prisões e torturas para obter confissões. Mesmo que você soubesse que alguém foi preso e estava sendo torturado, você não podia usar esse recurso do *habeas corpus*. Até então, havia repressão feita pela polícia. E o AI-5 permitiu que o presidente lançasse diretrizes secretas por meio das quais ele criou um sistema clandestino de repressão, chamado DOI-CODI. Envolve não só a polícia tradicional, mas também os militares. Em cada unidade do Exército havia um DOI-CODI, espaços onde pessoas presas foram torturadas e muitas vezes mortas. (FICO, 2019)

O AI-5 iniciou, conforme Marcos Napolitano (2020, p. 118), um novo período na política e na cultura, recaindo duramente sobre a parcela mais crítica da classe que ela prometia proteger e incrementar: a classe média. Nas dramáticas palavras de Skidmore (1988, p. 11), pela primeira vez desde o golpe de 1964, não havia vislumbre para o retorno da legalidade. Assim, confirmava-se o fim do Estado democrático de direito. Apesar das repressões de toda ordem, a cultura de oposição não deixou de se reinventar, nem de criticar o regime.

Se associarmos o processo de construção da narrativa fílmica a esse contexto social e político, pode-se dizer que a cena inicial de *O jogo da vida e da morte* lembra a proibição de muitas peças teatrais pela censura e que a forma como o filme se inicia simboliza a capacidade de a arte se reelaborar e continuar sendo fonte de reflexão crítica. Nessas circunstâncias políticas mais que adversas, fazer um filme crítico ao regime ditatorial exigia estratégias que orientassem a leitura do espetáculo. Diversas cenas de *O jogo da vida e da morte* expõem a realidade autoritária dos Anos de Chumbo. Além da sequência inicial já mencionada, a cena do cinejornal, comentada a seguir, exemplifica bem essa exposição ao indicar caminhos de interpretação da narrativa fílmica.

João, após ter morto Polônio, refugia-se em um cinema e assiste ao noticiário da guerra do Vietnã (1946-1954). Nas palavras de Kuperman (*apud* BURNETT, 2019, p. 111), a sequência ilustra o funcionamento da ambição humana e os objetivos globais de validade duvidosa. Tais objetivos, provavelmente, referem-se aos dos dois países de sistemas econômicos adversos à época – o capitalista Estados Unidos e a comunista União Soviética. O

texto dito pelo comentarista enquanto aparecem as imagens na tela do conflito remetem à cena IV do ato IV do texto shakespeariano. Abaixo os textos transcritos.

Texto do filme <i>O jogo da vida e da morte</i>	
Um porta-voz do Exército havia solicitado permissão para atravessar os territórios neutros, mas as escaramuças não puderam ser evitadas. O Exército qualificou essa missão de ocupação pacífica. E, na verdade, as operações visam a uma faixa territorial sem a menor importância econômica ou estratégica. E o sacrifício dessas vidas não parece ter o menor significado militar. É uma guerra, como todas as guerras, absurda. [...]	
Texto da peça	Texto em tradução
<p>Ham. <i>Good sir, whose powers are these?</i> Cap. <i>They are of Norway, sir.</i> Ham. <i>How purpos'd, sir, I pray you?</i> Cap. <i>Against some part of Poland.</i> Ham. <i>Who commands them, sir?</i> Cap. <i>The nephew to old Norway, Fortinbras.</i> Ham. <i>Goes it against the main of Poland, sir, Or for some frontier?</i> Cap. <i>Truly to speak, and with no addition, We go to gain a little patch of ground That hath in it no profit but the name. To pay five ducats – five – I would not farm it; Nor will it yield to Norway or the Pole A ranker rate should it be sold in fee.</i> Ham. <i>Why, then the Polack never will defend it.</i> Cap. <i>Yes, it is already garrison'd.</i> Ham. <i>Two thousand souls and twenty thousand ducats Will not debate the question of this straw! This is th'impostume of much wealth and peace, That inward breaks, and shows no cause without Why the man dies. I humbly thank you, sir.</i> Cap. <i>God buy you, sir.</i> (SHAKESPEARE, 2000, p. 344-345)</p>	<p>HAMLET Senhor, de quem são essas forças? CAPITÃO Do rei da Noruega, senhor. HAMLET E qual o destino, por favor? CAPITÃO Atacar um lugar da Polônia. HAMLET E quem está no comando? CAPITÃO Fortimbrás, sobrinho do velho norueguês. HAMLET E eles vão atacar, senhor, toda a Polônia Ou apenas alguma fronteira? CAPITÃO Pra falar a verdade e evitar os acréscimos, Nós vamos conquistar um pequeno torrão, Sem lá grande valor, a não ser pelo nome. Nem por cinco ducados – cinco! – eu o arrendaria. Não renderia isso se fosse vendido Inteiro ao rei da Noruega ou da Polônia. HAMLET Então, os poloneses nem vão defendê-lo! CAPITÃO Ah, vão. Já estão com as guarnições alertas. HAMLET Duas mil almas e mais vinte mil ducados Não bastam para pôr em questão essa palha! É um tumor que vem de muita paz e opulência Que, explodindo por dentro, não mostra por fora Por que que um homem morre. Senhor, eu agradeço. CAPITÃO Esteja com Deus. (SHAKESPEARE, 2015, p. 150-151)</p>

Ao mostrar João atento ao cinejornal, afirma Burnett (2019, p. 111), esse interlúdio contribui para considerar o protagonista como participante do espírito contemporâneo de desencanto, por meio do qual a guerra foi interpretada. Em 1971, data de lançamento da película, a guerra do Vietnã já havia terminado. Outra “guerra” acontecia no Brasil. A sequência expressa, então, pode ser vista como uma crítica oblíqua à ditadura militar brasileira, regime que recebeu apoio dos EUA. O governo estadunidense, por exemplo, com a cumplicidade de militares do Brasil, havia preparado um plano de ação para apoiar o golpe de Estado, ao ponto de uma força-tarefa naval americana aguardar autorização para zarpar em direção ao Brasil a fim de dar apoio logístico aos golpistas em caso de resistência prolongada. Portanto, a imagem de João, assistindo ao cinejornal, pode ser interpretada como conexão entre os acontecimentos diegéticos e extradiegéticos do filme.

Artifício semelhante ao empregado em *O jogo da vida e da morte* foi utilizado pelo dramaturgo Dias Gomes (1922-1999), um dos perseguidos pelos militares. Sua peça *O santo inquérito* (1966) apropria-se de um evento do passado do Brasil a fim de denunciar a repressão havida sob a ditadura. A obra aborda a história de Branca Dias, figura histórico-lendária de uma cristã-nova perseguida, presa e deixada ao braço secular para ser morta na fogueira. Ainda que os eventos representados remontem ao Brasil colonial, a *mise-en-scène* inicial direciona a interpretação da plateia para entender a peça como uma crítica aos eventos políticos contemporâneos. Observe-se:

Primeiro Ato

O palco contém vários praticáveis, em diferentes planos. Não constituem propriamente um cenário, mas um dispositivo para a representação, que é completado por uma rotunda. É total a escuridão no palco e na platéia. Ouve-se o ruído de *soldados marchando*. A princípio, dois ou três, depois quatro, cinco, um *pelotão*. Soa uma *sirene de viatura policial*, cujo volume vai aumentando, juntamente com a marcha, até chegar ao máximo. Ouvem-se *vozes de comando* confusas, que também crescem com os outros ruídos até chegarem a um ponto máximo de saturação, quando cessa tudo, de súbito, e acendem-se as luzes. As personagens estão todas em cena: Branca, o Padre Bernardo, Augusto Coutinho, Simão Dias, o Visitador, o Notório e os guardas. (GOMES, 1999, p. 31, grifos nossos)

O texto acima oferece o direcionamento de leitura da obra: compreender o processo inquisitorial contra Branca Dias como a perpetrada pela ditadura contra os seus opositores. A marcha dos soldados, o pelotão, a sirene das viaturas e as vozes de comando compõem elementos cuja semântica se articula à noção militarista. Após o AI-5, com o aumento da repressão no governo Médici, a sutileza da crítica precisava ser maior. Assim, os aspectos políticos traduzidos da peça de Shakespeare ganham relevo. À tomada de poder por Cláudio subjaz ao acontecimento do golpe de Estado de 1964, tirando dos eixos o mundo daquela favela. João, jovem já tão angustiado com sua existência nesse mundo, parece ainda mais perplexo diante das circunstâncias em que ocorreu a morte do pai e da ordem de vingar essa morte, de colocar o mundo novamente nos eixos.

Naquela favela, colocar o mundo no prumo significava extirpar o opressor, que é Cláudio. Por isso, é importante perceber que o pai de João não era uma figura corrupta como a de seu irmão. Durante o jantar comemorativo mencionado acima, o tio do jovem, por baixo da mesa, entrega à Ofélia um cigarro de aparência duvidosa. Depois, em outra cena, vê-se a garota drogando-se. Por isso, supõe-se que o pai de João era o comandante do tráfico de drogas naquela região, cuja liderança foi usurpada pelo irmão. Silva (2013, p. 308) e Amorim (2016, p. 153) consideram que tanto Cláudio quanto o irmão eram chefes do tráfico de drogas

na região. Amorim (2016, p. 153) chega mesmo a escrever que a principal contribuição adaptativa de Mário Kuperman ao texto shakespeariano foi a adição da ideia de tráfico de entorpecentes. Para ele, o pai de João era, na película, o comandante dessa atividade criminosa. Dessa maneira, continua Amorim (2016, p. 153), a filha de Polônio talvez fosse a personagem mais afetada pela atmosfera do tráfico, uma vez que é a única personagem do enredo construída como, abertamente, dependente.

Não existem, no entanto, elementos suficientes que confirmem essa interpretação. Em certo momento do filme, Cláudio, acompanhado de Rosa e Tostão, vai à casa de uma moradora e recebe dinheiro dela, como se aquela senhora pagasse algum “imposto” para ele. Dessa maneira, podem-se considerar outras hipóteses, até mesmo de que o falecido era uma pessoa respeitada na comunidade; ou de que era um obstáculo aos negócios escusos de Cláudio, por exemplo. Certo é que o irmão do pai morto é o corruptor, seja por meio do dinheiro (vejam-se Polônio, Laertes, amigos de João, por exemplo, figuras subornadas), seja por meio da droga (observe-se Ofélia, viciada por Cláudio). Fortalece o ponto de vista de que o assassinado não era um criminoso o fato de João, em nenhum momento, considerar que foi preterido no comando dos negócios do pai ou avilta a memória do falecido, considerando-o um homem delituoso. Mesmo o tio vê o jovem semelhante a alguém que sempre está “no mundo da lua, sempre sonhando”, isto é, aparentemente alheio às ações do padrasto na comunidade, em um mundo que não é aquele. O pai e o tio são muito diversos. O próprio João, ao comparar os dois irmãos, na cena em que confronta a mãe, diz “Meu tio, o irmão do marido, que nem parece irmão. Inteirinho diferente como...”. Enfim, há mais elementos para considerar que o pai de Hamlet não era um traficante. Assim, esta pesquisa defende o caráter destacadamente político da adaptação de Kuperman, que está voltada para o contexto brasileiro da época e faz crítica ao regime militar de então.

Uma sequência que emula o solilóquio do “ser ou não ser” faz conhecer o aturdimiento do jovem diante da realidade que deve enfrentar, perceptível também na cena do cinejornal. A sequência ocorre depois da cena em que João vê Ofélia em presença de Cláudio e Polônio, que tentam convencê-la a tentar descobrir o que acontece com João, e começa com a imagem em um plano aberto de um grande buraco fumarento de um imenso lixão. Há uma música instrumental extradiegética acompanhando toda a sequência. Desse grande buraco sai o protagonista, em um movimento ascensional, como se começasse a compreender melhor sua posição na realidade adversa em que se insere (Figura 11).

Figura 11 – João em meio ao lixão



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

Cercado por esse cenário de imagens com conotações negativas, João é quase uma pequena silhueta presa ao imenso lixão que o envolve, sugerindo/fazendo analogia com a imagem da grande corrupção que o cerca, como se verá mais adiante. Esse plano exprime também a solidão e o desalento diante desse imenso mar de entulho, que o faz refletir sobre a exigência e a impotência de se lutar contra a sua miserável condição. Depois, ainda em plano aberto, vê-se João caminhando em meio aos detritos com uma vareta na mão. Em seguida, após um corte, é apresentado, em *close-up*, um letreiro entre o lixo com os dizeres “Ser ou não” (Figura 12). Nesse ponto, em narração em *voice-over*, João começa seu solilóquio, reproduzido no quadro abaixo. Em Kuperman, esse famoso monólogo sofre cortes, tornando-se mais coloquial e adequado não somente ao contexto sociocultural de João, mas também ao momento específico vivenciado por ele que o impõe à reflexão. Após outro corte, vê-se, em *close-up*, o rosto do jovem, cuja expressão sugere tanto reflexão quanto, simultaneamente, grande indecisão. Enquanto se escuta o trecho “Será que é mais certo aceitar a violência”, vê-se novo plano, também fechado, que apresenta ratos devorando o que parece ser o cadáver de um gato. João afasta os ratos enquanto pensa “ou reagir e acabar com tudo isso?”. O novo plano expõe, ainda em *close-up*, o gato, que se levanta e, enquanto gradativamente o plano fechado passa a um plano mais aberto, vemos o gato caminhando para João, cuja imagem vai ganhando o espaço na tela. Em certo momento, o moço traça na terra o jogo da velha, cujo quadriculado retoma o enxadrezado das blusas que, costumeiramente, veste. Assim, o jogo da

velha, o jogo de xadrez, o jogo de capoeira e, como se defende aqui, o jogo da política estão presentes na película e retomam o título do filme.

Figura 12 – Cartaz “Ser ou não ser”



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

Texto do filme <i>O jogo da vida e da morte</i>	
<p>João: Ser ou não ser? É essa a questão. Será que é mais certo aceitar a violência, ou reagir e acabar com tudo isso? Morrer, dormir, sonhar. Ah, a morte! Será pior que a porcaria dessa vida? Se não, quem ia aguentar a covardia dos mais fortes? As tristezas do amor. A injustiça. As leis! O coice dos inúteis. Morrer. Às vezes, é melhor não arriscar o inferno... e viver? A gente pensa, pensa e fica covarde. Não se arrisca e deixa de fazer o que tem que ser feito.</p>	
Texto da peça	Texto em tradução
<p>Ham. <i>To be, or not to be, that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them. To die—to sleep, No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to: 'tis a consummation Devoutly to be wish'd. To die, to sleep - To sleep, perchance to dream—ay, there's the rub: For in that sleep of death what dreams may come, When we have shuffled off this mortal coil, Must give us pause—there's the respect That makes calamity of so long life, For who would bear the whips and scorns of time, Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely, The pangs of dispriz'd love, the law's delay, The insolence of office, and the spurns That patient merit of th'unworthy takes, When he himself might his quietus make With a bare bodkin? Who would fardels bear, To grunt and sweat under a weary life, But that the dread of something after death, The undiscover'd country from whose bourn No traveller returns, puzzles the will, And makes us rather bear those ills we have Than fly to others that we know not of? Thus conscience does make cowards of us all, And thus the native hue of resolution Is sicklied o'er with the pale cast of thought, And enterprises of great pitch and moment With this regard their currents turn awry And lose the name of action.</i> (SHAKESPEARE, 2000, p. 277-280)</p>	<p>HAMLET Ser ou não ser: eis a quest Saber se é mais nobre na mente suportar As pedradas e flechas da fortuna atroz Ou tomar armas contra as vagas de aflições E, ao afrontá-las, dar-lhes fim. Morrer, dormir. Só isso. E dizer que com o sono damos fim À nossa angústia e aos mil assaltos naturais Que a carne herodu: sim, eis uma ocnsunmação Que cumpre ardentemente ansiar. Morrer, dormir; Dormir, talvez sonhar – sim, aí está o entrave: Pois no sono da morte os sonhos que virão, Depois de repudiado o vórtice mortal, Nos forcçam a refletir. E é bem esse reparo Que dá à calamidade uma vida tão longa Pois quem suportaria o açoite e o esgar do mundo, A afronta do opressor e o insulto do soberbo, O baque do amor ferido, o lento da lei A insolência do mando e este bruto achincalhe Que o méritopacietne recebe do inepto, Se pudesse ele próprio quitar sua quietude Com um reles punhal. Quem suportaria fardos, Gemendo e suando numa vida de fadigas, Senão porque o terro ante algo após a morte, A terra ignota de cujos confins nenhum Viajante retornou, nos congela a vontade E nos força a aguentar os males que já temos Em vez de ir para outros que desconhecemos, Assim a consciência faz todos nós covardes; E assim a cor nativa da resolução Ganha o tom doentio do pensamento pálido E empreitadas de grande vigor e valor; Com tais ponderações, suas águas ficam turvas, E perdem o nome de ação (SHAKESPEARE, 2015, p. 111-112)</p>

Ao tratar do célebre monólogo de Hamlet, Nunes (1997, p. 13) menciona que muitos inconvenientes apontados por ele na miserável vida humana são inteiramente alheios ao Príncipe – como a afronta dos mais fortes, o insulto do soberbo, a morosidade das leis –, visto que ele é nobre e herdeiro de um poderoso Estado. Não é o caso de João, suburbano desconfiado do tio, magoado com a mãe, acossado por Tostão e Rosa e separado de Ofélia. Na leitura política do filme de Kuperman que se faz nesta pesquisa, é válido perceber que, em um regime autoritário como o brasileiro naquele momento, o jovem representa e re-apresenta

os cidadãos brasileiros transtornados perante a ditadura, divididos entre curvar-se aos mais fortes, ou reagir e acabar com aquele mundo adverso. A possibilidade da morte apresenta-se, não apenas por meio do suicídio (já tão comentado nas exegeses da peça de Shakespeare), mas também como possível realidade durante a luta, e talvez luta armada.

Falando sobre esse tipo de luta, Skidmore (1988, p. 233) afirma que os guerrilheiros não representavam grande ameaça ao governo antes de 1969, tornando-se mais conhecidos por causa do sequestro do embaixador dos EUA naquele ano. Em janeiro de 1969, Carlos Lamarca (1937-1971), oficial do 4º Regimento de Infantaria, em São Paulo, assaltou o depósito de armas do quartel e fugiu levando fuzis, submetralhadoras e munição. Naquele momento, ele abandonou o Exército e juntou-se aos guerrilheiros de uma das organizações criadas após o golpe. Lamarca foi morto em 1971 pelos militares. Outra grande liderança na guerrilha urbana, conforme Schwarcz e Starling (2018, p. 462), foi Carlos Marighella (1911-1969), cuja luta contra o autoritarismo vinha desde o Estado Novo. Dissidente do Partido Comunista Brasileiro (PCB), fundou, em 1967, o maior grupo armado de oposição ao regime militar, a Ação Libertadora Nacional (ALN). Havia outros grupos de luta armada urbana, como o Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR); este último, escreve Fausto (2013, p. 408), com forte presença de militares de esquerda. Marighella morreu assassinado em uma tocaia armada pela ditadura também no ano de 1969, em São Paulo. Para as historiadoras supracitadas, “A morte de Marighella marca o início da ofensiva militar contra a esquerda revolucionária; a de Lamarca indica o momento em que essas organizações entraram em fase terminal – seriam dizimadas até 1976.” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 462).

O jogo da vida e da morte insere-se nessas circunstâncias de luta e repressão, em que os questionamentos sobre as ações da situação e da oposição são o ordinário da história brasileira naquele momento. Dificilmente, a tradução de uma peça política não estabeleceria elos com o exercício do poder ditatorial vigente. O jovem, no lixão, busca o melhor caminho para sua existência e medita sobre a ação perante o opressor: submeter-se ou empenhar a vida. O momento histórico é dramático; “Às vezes, é melhor não arriscar o inferno... e viver?”, diz o jovem. Seria o inferno a consequência da luta contra o regime, como o exílio e a tortura? Seria possível viver moralmente a vida sabendo que se existe sob o arbítrio de ditadores? “A gente pensa, pensa e fica covarde. Não se arrisca e deixa de fazer o que tem que ser feito.” O que deve ser feito? Morrer, dormir, sonhar? Observe-se que ele não responde à pergunta com a resposta “matar”! A decisão era difícil; porque, segundo informa Napolitano (2020, p. 128),

o regime construiu um círculo de medo cuja máxima dizia que fazer política ou lutar contra as injustiças sociais era sinônimo de prisão e tortura. O coice era mortal.⁹⁰

6.2.2 Uma liderança ilegítima, um regime ilegal

Uma cena simples, ligeiramente mencionada no tópico anterior, aparentemente sem importância dentro da narrativa do filme, expõe a relação de poder exercida por Cláudio na comunidade. Pouco antes de ele conversar com Tostão e Rosa sobre a razão do comportamento esquisito de João, os três visitam uma moradora da favela. Cláudio bate palmas diante do casebre e, em plano aberto, vê-se uma senhora que caminha em direção aos visitantes e efetua um pagamento (Figura 13). De quê? Não se sabe. É sabido somente que o nome dela, como de muitos outros, estão anotados em uma caderneta de Cláudio. Seria extorsão? Algo semelhante ao que fazem as atuais milícias cariocas com os moradores dos morros? Provavelmente. A imagem apresentada no plano é de tranquilidade, com crianças jogando futebol animadamente, em aparente normalidade enquanto se comete o ato ilícito discretamente. Diz-se ilícito porque, no filme, é a única fonte de dinheiro de Cláudio que é exposta.

⁹⁰A escrita deste subtópico (6.2.1) foi encerrada quando, no Brasil, estavam desaparecidos, na Amazônia, o jornalista inglês Dom Phillips e o indigenista Bruno Araújo Pereira. Ambos eram profissionais reconhecidos em suas áreas e compartilhavam o encanto pela floresta e pela preservação da natureza e dos povos originários da região. Pereira orientava habitantes do Vale do Javari a denunciar irregularidades cometidas em reserva indígena e era considerado um dos maiores especialistas em povos isolados do Brasil, e o jornalista estrangeiro acompanhava o trabalho para registrá-lo em um livro que pretendia escrever. Posteriormente, descobriu-se que foram assassinados, fazendo a porta-voz do Alto Comissariado das Nações Unidas para Direitos Humanos (ACNUDH), Ravina Shamdasani, afirmar que o governo brasileiro demorou em iniciar as buscas. Assim, enquanto lia sobre os desaparecidos, lembrei-me de que Schwarcz e Starling (2018, p. 463) escreveram que nada se comparava aos crimes cometidos pela ditadura contra as populações indígenas. Reproduzo os dois parágrafos que revelam uma crueldade que parece reverberar ainda hoje na questão indígena brasileira.

“O mais importante documento de denúncia sobre esses crimes [contra as populações indígenas] — o Relatório Figueiredo — foi produzido pelo próprio Estado, em 1967, e ficou desaparecido durante 44 anos, sob a alegação oficial de que havia sido destruído num incêndio. O relatório foi encontrado quase intacto, em 2013, com 5 mil páginas e 29 tomos — das 7 mil páginas e trinta tomos que constavam da versão original. Para escrevê-lo, o procurador-geral Jader de Figueiredo Correia percorreu com sua equipe mais de 16 mil quilômetros e visitou 130 postos indígenas em todo o País.

O resultado é estarrecedor: matanças de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades foram cometidas contra indígenas brasileiros por proprietários de terras e por agentes do Estado. Figueiredo fez um trabalho de apuração notável. Incluiu relatos de dezenas de testemunhas, apresentou centenas de documentos e identificou cada uma das violações que encontrou: assassinatos, prostituição de índias, sevícias, trabalho escravo, apropriação e desvio de recursos do patrimônio indígena. Seu relatório denuncia — e comprova — a existência de caçadas humanas feitas com metralhadoras e dinamite atirada de aviões, inoculações propositais de varíola em populações indígenas isoladas e doações de açúcar misturado a estricnina. Os índios estavam posicionados entre os militares e a realização do projeto estratégico de ocupação do território brasileiro concebido pelo Ipês e pela ESG [Escola Superior de Guerra], e pagaram um preço alto demais por isso.” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 463).

Figura 13 - Extorsão



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

Os subornos e as extorções, as trocas de favores entre Cláudio e o inglês, entre Cláudio e o velho Noruega e a influência ilegal na transferência do inspetor de polícia Fortimbrás são apresentados em cenas exemplares da ilegitimidade das ações do tio de João. Essas ações ilícitas parecem não enodoar a imagem do cotidiano ordinário da localidade. A ordem apresenta-se em vigor. Essa imagem, porém, é falsa. Quando Cláudio confessa para Rosa e Tostão que João matou Polônio e sumiu com o corpo, alguém passa na rua e pergunta: “Como é que é, pessoal, tudo em ordem?”. Cláudio responde com um lacônico “Oi”. O diálogo é sintomático da busca por esconder as violências sob a aparência de normalidade, de maneira que a máscara de legitimidade seja vista enquanto a ilicitude organiza o cotidiano das pessoas daquela comunidade. As narrativas, o uso da palavra para contar, são elementos para a permanência dessa aparente normalidade.

Já foi dito anteriormente que as Forças Armadas empregam o termo Revolução (há quem chame também de Revolução Gloriosa ou Revolução Redentora). O uso desses nomes implica em uma posição: imprimir a marca de legitimidade. O emprego desse vocábulo ocorre por causa do AI-1, que garantia legitimidade ao sistema e institucionalizava-se a repressão. Abaixo, os três primeiros parágrafos desse texto:

É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução.

A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação.

A revolução vitoriosa se investe no exercício do Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do Poder Constituinte. Assim, a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma. Ela destitui o governo anterior e tem a capacidade de constituir o novo governo. Nela se contém a força normativa, inerente ao Poder Constituinte. Ela edita normas jurídicas sem que nisto seja limitada pela normatividade anterior à sua vitória. Os Chefes da revolução vitoriosa, graças à ação das Forças Armadas e ao apoio inequívoco da Nação, representam o Povo e em seu nome exercem o Poder Constituinte, de que o Povo é o único titular. O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria. A revolução vitoriosa necessita de se institucionalizar e se apressa pela sua institucionalização a limitar os plenos poderes de que efetivamente dispõe. (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 1964)

A exposição acima revela o desejo de conceituar oficialmente o movimento golpista com outro nome, outra denominação, empregando uma homonímia sutil que, como esclarece Schopenhauer (1997, p. 128), busca tornar aquilo que, fora a identidade de nome, pouco ou nada tem em comum com a coisa de que se trata. Falsas também são as narrativas de que a “revolução” ocorreu com o apoio da Nação em sua quase totalidade, já que o governo deposto fora eleito pelo voto direto da população. Ao se considerar o golpe como algo que se legitima por si mesmo, a ilegalidade é flagrante.

Os militares depreenderam enorme esforço para enquadrar suas ações em um arcabouço legal e arquitetar um tipo de legalidade pautada no arbítrio (legalidade de exceção), sendo capaz de, mais adiante no tempo, impor graves limites à autonomia dos demais poderes da União, punir dissidentes, desmobilizar a sociedade e limitar qualquer forma de participação política. A Constituição de 1967 e as leis decorrentes dela tinham o fim de fortalecer o regime, apresentando um resquício de democracia representativa e de império da lei. Exemplo desses resquícios é a presença de um Congresso, mas sem *status* de instância decisória importante, já que o poder de mando, conforme Fausto (2013, p. 437), era exercido pela alta cúpula militar, pelos órgãos de informação e repressão e pela burocracia técnica de Estado.

Além da violência física e psicológica, a ditadura militar, conforme Schwarcz e Starling (2018, p. 464), empregou a censura política como ferramenta de desmobilização e eliminação do dissenso. Ainda segundo as autoras, o regime buscava manobrar o controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no Brasil com coação política. Dessa maneira, a censura intentava garantir o controle do fluxo público de informação, comunicação

e produção de opinião; reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural; e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional, envenenando o ouvido do Brasil.

A imagem do envenenamento pelo ouvido presente na peça existe também no filme de Kuperman, o ouvido do povo é contaminado por meio da narrativa sobre a picada da cobra, e Laertes também é envenenado pelo discurso de Cláudio sobre a morte do pai tal qual na peça de Shakespeare. Se o filme questiona o regime político de então – como dito anteriormente – o ouvido do Brasil também foi contaminado por uma falsa narrativa que justifica a morte, no caso política, do presidente da República João Goulart. Não sendo possível afastá-lo por um processo de *impeachment*, partiu-se para um ato cuja base era uma mentira. Auro de Moura Andrade (1915-1982), presidente do Senado, em uma sessão conjunta do Congresso Nacional na madrugada (quantas assombrações nas madrugadas!) de 2 de abril, simplesmente declarou vacante a presidência, ato sem qualquer amparo legal, visto que o presidente Jango estava em território nacional. Diante dos protestos veementes de Tancredo Neves (1910-1985), que afirmava estar o presidente da República em posse de seus plenos direitos, Moura Andrade não titubeou: cortou o som, apagou as luzes do Congresso e consumou o golpe (como fez o zelador no início do filme ao fechar o teatro). Segundo Skidmore (1988, p. 46), essa declaração ocorreu por exigência dos militares, que queriam um novo presidente indicado por eles (sem dúvidas, um general). Goulart, então, naquele mesmo dia, exilou-se em seu *undiscovered country*: o Uruguai. Seu filho, João Goulart Filho, tentou sua “vingança” em 2018, ao candidatar-se ao cargo de presidente da República. Não obteve êxito, pois ficou em último lugar após o pleito.

Em 11 de agosto de 2022, em oposição à ameaça à democracia perpetrada pelo governo Bolsonaro, foi lida a Carta às Brasileiras e aos Brasileiros em Defesa do Estado Democrático de Direito no Largo São Francisco, em São Paulo, diante de centenas de pessoas. Redigida pela Faculdade de Direito da USP, a nova Carta faz alusão a outra, lançada pela instituição em 1977, que condenava a ditadura militar e pedia a volta da democracia. Seu primeiro parágrafo é o seguinte:

Em agosto de 1977, em meio às comemorações do sesquicentenário de fundação dos cursos jurídicos no país, o professor Goffredo da Silva Telles Junior, mestre de todos nós, no território livre do Largo de São Francisco, leu a Carta aos Brasileiros, na qual denunciava a *ilegitimidade* do então governo militar e o *estado de exceção* em que vivíamos. Conclamava também o restabelecimento do estado de direito e a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte. (CARTA..., 2022, grifos nossos)

Afastado no tempo e fundamentado em pesquisas acadêmicas nacionais e estrangeiras, o fato da ilegitimidade do regime militar brasileiro é retomado pela Carta aos Brasileiros de 2022 para caracterizar aquele regime como ilegítimo e excepcional. A ilegitimidade causa a corrupção e a morte, presentes na peça de Shakespeare, no filme de Kuperman e no Brasil dos militares.

6.2.3 *Tem coisa aí. Coisa podre!*

This is th'imostume [...]

That inward breaks

(SHAKESPEARE, 2000, p. 344)

Já se sabe que uma das imagens recorrentes no *Hamlet*, de Shakespeare, é a doença, pairando sobre a peça inteira a corrupção oculta que infecta e apodrece o corpo saudável. Além disso, uma das definições da palavra portuguesa corrupção, segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009), é ato ou efeito de subornar uma ou mais pessoas em causa própria ou alheia, geralmente com oferecimento de dinheiro. Ainda que também possa ser compreendida como deterioração, decomposição física de algo e putrefação, emprega-se, no cotidiano brasileiro, geralmente, mais com o sentido de “suborno” do que de “apodrecimento”.

Kuperman se apropria dessas figuras e as transforma em elemento de várias imagens de seu filme. A linguagem verbal do texto shakespeariano aparece nas imagens criadas pelo roteiro e na cenografia que Kuperman enfatiza no filme. Ou seja, essas significações aparecem no filme de Kuperman por meio da linguagem visual. Observem-se, por exemplo, os seguintes versos: “*In the corrupted currents of this world/ Offence's gilded hand may shove by justice,/ And oft 'tis seen the wicked prize itself/ Buys out the law.*”⁹¹ (SHAKESPEARE, 2000, p. 315). A ideia de a lei ser corrompida pelo suborno releva a compreensão de que o dinheiro é capaz de modificar os valores morais e éticos. No filme, essa imagem é retomada e multiplicada por Kuperman. Além da cena, já comentada acima, em que Cláudio oferece dinheiro ao desconhecido que costuma visitá-lo em noite avançada,

⁹¹ Nos tortos [corruptos] cursos deste mundo, a rica mão
Do crime pode sempre enxotar a justiça,
E é comum constatar que o lucro sujo – é ele
Que compra a lei. (SHAKESPEARE, 2015, p. 80)

há outras em que o suborno se manifesta: quando o tio de João envia mensageiro para falar com o velho Noruega para evitar a presença do delegado Fortimbrás; quando paga pelos serviços de Rosa e Tostão; quando mantém Polônio como seu homem de confiança, que, por sua vez, corrompe Ofélia, sua filha.

A corrupção é representada no texto de Shakespeare também pelo veneno do discurso, já referidos em tópicos acima. O envenenamento atinge o ouvido de Laertes. Comparando-se duas montagens do filme, há semelhanças entre o poder do dinheiro e o poder do discurso, ambos elementos de corrupção, como se vê na Figura 14.

Figura 14 - Envenenamentos



Fonte: *O jogo da vida e da morte*, dir. Mário Kuperman

Após João ver sua namorada sendo cooptada por Cláudio – a corrupção atinge, assim, a relação pessoal mais íntima do rapaz –, as imagens de material em decomposição se multiplicam. O lixo torna-se, a partir daí, a grande expressão visual a destacar-se no filme, a relembrar a degeneração e a putrefação. O confronto entre Hamlet/João e Ofélia, por exemplo, ocorre em meio ao lixo. O aparecimento gradativo de urubus intensifica a imagética do apodrecimento que permeia a peça e o filme. As imagens visuais de dinheiro, urubus e lixo são empregadas para substituir as imagens verbais de Shakespeare. Representam recursos

próprios do meio cinematográfico – ainda que possam ter sido usados em alguma encenação desconhecida da peça no palco teatral. De qualquer maneira, no entanto, são exemplos de tradução em que o signo verbal/textual passa para o visual/cinematográfico.

Na primeira sequência da película – a do teatro –, já analisada acima⁹², a palavra “corrupção” destaca-se e, na segunda sequência – em que Cláudio entrega cédulas a um desconhecido⁹³ –, o dinheiro aparece como signo de suborno. Tradicionalmente, o conceito penal de corrupção surgia associado ao exercício das funções públicas, ligando-se, de forma geral, ao desempenho no poder político. Tanto em *Hamlet* quanto em *O jogo da vida e da morte*, a corrupção se liga também a essa ideia de ação ilícita na política, já comentado anteriormente. Em Shakespeare, segundo Onions (1986, p. 60), corrompido (*corrupted*) refere-se àquele que é impedido de herdar propriedades e títulos por causa da corrupção de seu sangue. Sob o estado legal de “corrupção de sangue”, continua Onions (1985, p. 60), o sangue de uma pessoa era considerado contaminado ou corrompido por seu crime, de modo que ele e seus descendentes perdiam os direitos de posição e título. Na peça, Cláudio era corrompido; portanto, ilegítimo. No filme, sua ação é criminosa e baseada em subornos. Na ditadura, as ações políticas são excepcionais, pois o regime é de rompimento do estado de direito.

Intimamente ligado ao sentido de apodrecimento é a morte. Para assegurar seu poder, Cláudio volta-se novamente para o assassinato. Na cena em que João está no cinema e observa as imagens da Guerra do Vietnã, o jovem é apresentado mais como observador do que agente. Ao ser retirado da sala de cinema por seus falsos amigos, o conflito que se desenrola em outro lugar (no Brasil sob o arbítrio) é ecoado no tratamento a que ele mesmo está exposto. No ano de lançamento de *O jogo da vida e da morte*, a máquina de matar gente do regime já estava agindo intensamente. Como ensina Schwarcz e Starling (2018, p. 460), a prática da tortura havia instalado-se nos quartéis ainda durante o mandato do ditador Castelo Branco e espalhou-se como um vírus devido ao silêncio conivente de civis e militares que participavam do poder. Em meados de 1969, no ano anterior ao do lançamento do filme de Kuperman, por exemplo,

O governo brasileiro estava [...] usando todos os meios (tortura de criancinhas na presença de seus pais e estupro de uma mulher por verdadeira quadrilha diante de seu marido foram documentadas) para obter informações necessárias ao extermínio da ameaça guerrilheira. As torturas dos suspeitos às vezes duravam até dois meses, mesmo quando os inquisidores já haviam perdido a esperança de extrair a mínima

⁹² Ver páginas 116-119.

⁹³ Ver página 119.

informação. A tortura transformara-se em horrível ritual, num ataque calculado à alma e ao corpo. (SKIDMIRE, 1988, p. 181)

Sabe-se que os militares no poder político buscaram sempre atuar com base em uma “legalidade autoritária”. Para combater, no entanto, qualquer um que contradissesse o regime mais diretamente, os chamados “subversivos”, não deveria haver limite legal, ético ou moral. Portanto, destacadamente a partir de 1968, o Estado brasileiro patrocinou uma repressão ao mesmo tempo legal e ilegal, fundamentada em vigilância, censura, tortura sistemática, aprisionamentos ilegais, morte e desaparecimento.⁹⁴ É esse estado de coisas corrupto e envenenado que a película de Kuperman denuncia por meio da tradução cinematográfica de uma peça antiga sobre usurpação, envenenamento e morte, apresentando o Brasil como a velha Dinamarca de Hamlet: uma prisão.

6.3 O *Hamlet* de Candeias

[...] *a little patch of ground*

(SHAKESPEARE, 2000, p. 344)

O filme *A herança* (1971), de Ozualdo Candeias, também se estrutura, semelhantemente à película de Kuperman, quanto à atualização temática, no retrato da situação histórico-social que lhe é contemporânea. Assim, o Reino da Dinamarca da peça de Shakespeare passa a ser uma fazenda, apresentada na tela como metonímia de uma das faces da organização do sistema social e político do Brasil: aquela que envolve as questões agrárias.

Conquanto a trama no filme ocorra no interior de São Paulo, as circunstâncias histórico-sociais são muito semelhantes àquelas que vigoravam nas fazendas nordestinas. Convém recordar que o Romance de 30, principalmente as obras de autores do Nordeste, estava na pauta de parte dos cineastas de fins dos anos 1960, destacadamente no Cinema Novo. Mesmo que Candeias não tenha sido um cinemanovista, não deixou de se interessar pelas questões sociais que marcavam a verve crítica do movimento, buscando, em suas produções marcadamente autorais, representar/mostrar o mundo dos marginalizados.

Marginal, aliás, é o termo empregado para caracterizar o cinema feito por Candeias e outros cineastas da dita Boca do Lixo, um processo de produção cinematográfica

⁹⁴ Sobre essas manifestões da repressão militar, visite-se o portal Memórias da Ditadura, uma realização do Vlado Educação – Instituto Vladimir Herzog, disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br>. Acesso em: 8 out. 2022.

ocorrido nos anos 1970 em uma região não oficial do centro da cidade de São Paulo localizada no bairro da Luz, em um quadrilátero que incluía a Rua do Triunfo, a Rua Vitória e adjacências. Nuno Cesar Pereira de Abreu (2002, p. 11-12), esclarecendo melhor esse processo, afirma que, apesar de precariedades e contradições, a Boca conseguiu realizar uma aliança entre a produção, a exibição e a distribuição, além de produzir cinema popular com bom respaldo do público. A Boca do Lixo inseria-se no contexto mais amplo de expansão da produção cinematográfica tanto na cidade de São Paulo quanto em outras cidades brasileiras durante o período em que as questões do nacional e do popular revelavam-se como o epicentro das motivações ideológicas.

Uma junção de fatores pode ser distinguida como causadora da formação desse centro produtor paulista, que desenvolveu maneiras próprias no que diz respeito a economia, arte e relacionamentos humanos, sendo uma delas sua formação a partir do afluxo de um contingente egresso das classes populares que ali se profissionalizou. Sabe-se que, na Boca, tanto as posições de relevo na hierarquia do processo econômico quanto as equipes de produção eram provenientes desses estratos da sociedade. Entendam-se indivíduos de classes populares como aqueles com níveis de renda, instrução e consumo abaixo dos atribuídos à classe média, misturando estratos da pequena-burguesia, da classe operária ou do chamado proletariado, considerando o ambiente socioeconômico dos anos 1970.

O cinema da Boca do Lixo desenvolveu uma independência e uma identidade, ainda que permeada pelas mesmas questões que mobilizavam os outros setores da produção cinematográfica com os quais manteve relações conflitantes e contraditórias, tais como criatividade, censura, relações com o mercado e modo de produção. O Cinema Marginal, analisa Eugênio Puppo (2012, p. 10), radicalizou a linguagem cinematográfica de forma a aprofundar as experiências do Cinema Novo, buscando maior contato com o público pela via de um abrandamento nas experiências estéticas. O rótulo de Cinema Marginal, no entanto, nem sempre foi consenso entre os realizadores desses filmes, que olhavam com desconfiança e, às vezes, com desprezo essa denominação.

Cinema marginal? Cinema de invenção? Cinema poesia? Cinema *underground*? Não importa, estes foram filmes produzidos por cineastas que encontraram no cinema experimental um caminho eficiente de realizá-los, despreocupados com as bem-comportadas formas narrativas e estéticas. É notável a genial irreverência dessa geração de autores para o cinema brasileiro. Jovens que resolveram ser mais agressivos na exposição dos destroços, compondo situações e personagens que rompiam todas as amarras. (PUPPO, 2012, p. 10)

Entre esses cineastas, nome de relevância é Ozualdo Candeias. Filho de agricultores, trabalhou no campo, depois foi militar, servindo como sargento da Aeronáutica nos tempos da Segunda Guerra Mundial; após isso, tornou-se caminhoneiro e taxista. Foi fotógrafo, editor e roteirista. Autodidata, realizou documentários e reportagens cinematográficas. Suas obras, apesar da escassez de materiais para suas produções (quase sempre muito pobres a ponto de Candeias ser obrigado a filmar uma única vez), acenderam plateias de cinéfilos e críticos por causa da experimentação, da originalidade, da criatividade, da visão crítica, do senso poético e do olhar político. Ainda assim, sujeito à censura do regime militar, Candeias foi estigmatizado pelos circuitos de exibição comercial, ganhando a definição de marginal, ou o mais marginal dos diretores da Boca do Lixo.

A boa avaliação de seu primeiro longa-metragem – *A margem* (1967) – estendeu-se e estende-se até hoje sobre outras obras, como *A herança*. Os créditos iniciais desse filme dizem que ele foi baseado no *Hamlet*, de William Shakespeare, e na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Sobre essa película, diz o diretor: “é uma adaptação bem rigorosa da peça, mas diferente das outras feitas pelo cinema americano e pelo europeu, que são todas iguais. Eu peguei a história e levei para outra latitude e longitude e cultura diversa, o mundo caipira.” (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 89). Das palavras de Candeias, dois pontos merecem destaque. Primeiro, a crítica à mesmice das versões de *Hamlet* no cinema anglófono central, a saber, Inglaterra e Estados Unidos, ocasionadas, muito provavelmente, por causa do *status* de autoridade da obra do autor inglês, que limita, muitas vezes, a livre adaptação da peça. Segundo, a perspectiva de que o texto hamletiano tinha muito a dizer em lugares e culturas diversas.

Ainda que o diretor assevere que seu filme adapta com rigor a obra de Shakespeare, notam-se alterações na ordem de alguns dos acontecimentos da trama em relação ao texto de partida. O primeiro aparecimento do fantasma do pai do Príncipe, por exemplo, ocorre depois de quase 30 minutos de iniciado o filme; no texto shakespeariano, acontece na primeira cena do primeiro ato. Cenas apenas mencionadas na peça são representadas na película; por exemplo, o enterro do pai de Hamlet. *Grosso modo*, porém, a trama segue o texto de Shakespeare. Assim, permanecem, por exemplo, o caso amoroso entre Hamlet e Ofélia, o assassinato de Polônio pelo Príncipe, a viagem planejada por Cláudio a fim de acabar com a vida do sobrinho, a morte de Ofélia. As inserções de cenas inexistentes no texto de Shakespeare encaminharão interpretações que fazem com que *A herança* releve sua crítica à realidade sua contemporânea, em plena vigência da ditadura, como se verá no tópico seguinte.

Candeias insere uma cena sobre a qual ainda se discorrerá nesta tese: a doação do latifúndio aos trabalhadores da fazenda por Omeleto moribundo. A doação colide com a ideia de enriquecimento ilícito do tio, obtido pelo assassinato do irmão e pela exploração dos camponeses. Seria também uma crítica ao capitalismo? Graficamente, o cartaz de divulgação do filme sinaliza a questão da riqueza e de sua distribuição pelo uso dos símbolos matemáticos (Figura 15). “Isso [a cena da doação] não tem no original, é claro, mas eu botei na fita, no meu Shakespeare caipira, interiorano, tanto no sentido geográfico quanto cultural.” (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 96). Percebe-se que Candeias compreende que sua adaptação, ainda que brasileira, não deixa de ser shakespeariana.

Figura 15 – Cartaz de divulgação de *A herança*



Fonte: <https://filmow.com>

Amorim (2016, p. 121), ao tratar da classificação do filme, considera *A herança* como pertencente a um gênero cinematográfico que ele define como “filme rural”, isto é, obra caracterizada no cinema nacional por uma temática que engloba, entre outros aspectos, brigas por terras rurais, retratos da exploração de camponeses que vivem em terras latifundiárias, presença de capatazes e coronéis e representação da vida nas fazendas. Amorim (2016, p. 123) destaca ainda que, no movimento de tradução do enredo de *Hamlet* do gênero tragédia de vingança elisabetano-jaimessa para o gênero filme rural, há ressignificação de diversas referências a outras formas do fazer cinematográfico, principalmente aos filmes de faroeste

estadunidenses, também ambientados em regiões desoladas, com a presença de figuras fortes envolvidas em duelos e tiroteios, como o apresentado no final de *A Herança* (Figura 16).

Figura 16 – Detalhe da cena final em *A herança*



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Burnett (2019, p. 95), também discutindo essa classificação, identifica o filme como um faroeste latino-americano, vendo alusões aos “Euro-westerns” de Sergio Leone (1929-1989), haja vista o foco conceitual sobre a vida de sertanejos (*cowboys*), as sequências de cavalgadas e as brigas em meio ao mato e à lama. Ainda que *A Herança* não seja o primeiro “faroeste” adaptado de Shakespeare (veja-se, por exemplo, *Johnny Hamlet: quella sporca storia nel west* – dir. Enzo Castellari, 1968), a fórmula do filme de faroeste recebe um tratamento local que ilumina um conjunto específico de classes sociais (latifundiários e agregados) e circunstâncias econômicas (a terra como fonte de riqueza). Além disso, a cor e a estilização excessiva do *western spaghetti* típicas não ocorrem na película de Candeias, em que sobressaem a crueldade, a economia de meios, a filmagem em preto e branco. Enfim, as escolhas filmográficas que aproximam o filme de Candeias aos gêneros mencionados contribuem para aproximar a tragédia elisabetana de Shakespeare da realidade sociocultural agrária brasileira, dessa forma contribuindo para o direcionamento da concepção do filme pelo cineasta e da leitura feita pela audiência.

Ao sumarizar o texto de Hamlet a pequenos textos em poucas legendas, Candeias constrói o desenvolvimento da história por meio de um articulado arranjo dos olhares das

personagens para dentro e para fora dos planos, a fim de estabelecer a linha cognitiva entre os eventos, prescindindo das palavras e abusando dos *closesups*. Como exemplo, cita-se a cena da mãe e do tio de Omeleto logo após o casamento. Os rostos dos noivos são apresentados em primeiríssimo plano, e o jogo dos olhares é – não somente nesse quadro, mas em diversos momentos do filme – de grande expressividade das emoções e do psicologismo das personagens (Figura 17). Em seguida, em meio primeiro plano, diante de uma capela, estão os recém-casados, o padre e dois empregados da fazenda. O cunhado demonstra imensa satisfação com o evento, já a cunhada revela ainda certa tristeza ou dúvida sobre o que acaba de fazer. O novo fazendeiro olha para aqueles que estão em torno de si e sorri; todos o acompanham sorrindo. Depois disso, como que recebendo certa autorização por meio dessas expressões de amabilidade e simpatia, ela também abre o sorriso. A recém-casada age como se chorasse com um olho e se alegrasse com o outro (cf. SHAKESPEARE, 2015, p. 58). Esse evento ocorre logo após o enterro do antigo fazendeiro, o que irá fazer que Omeleto estranhe tal procedimento. Destaque-se que o jovem está ausente tanto no enterro do pai quanto no casamento da mãe, pois chegou da cidade grande após esses fatos.

Figura 17 – Os recém-casados



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Outro exemplo do jogo de olhares é a tensão dos planos (alguns em detalhe) e dos olhos entre Omeleto e Ofélia (Figura 18), que acontece sob a repetição de uma melodia langorosa de viola, operando uma profícua combinação entre imagem, som e palavra. Uma

sequência de imagens em primeiríssimo plano de olhos, bocas, orelhas e mãos é mostrada, sugerindo o enlace amoroso e sexual do casal, que é embalado tanto pela viola caipira quanto pelos sons de percussão que lembram as batidas do coração. Ressalte-se que, como notado por Aimara da Cunha Resende (2015, p. 4), a desarmonia em relação aos acordes sonoros apresentados nas cenas entre Omeleto e Ofélia cede lugar à melodia da música *Sertaneja*, composta pelo compositor René Bittencourt (1907-1979) e também gravada pelo cantor Nelson Gonçalves, que narra o amor de um cantor por uma sertaneja, que chora quando escuta a voz do amado. Desse modo, afirma Amorim (2016, p. 133), Candeias parece indicar alguma realidade no sentimento de Omeleto em relação à Ofélia.

Figura 18 – Jogo de olhares em *A herança*

Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Outro ponto importante para se entender a ressignificação da peça na tela é o uso particular do som. O filme prescinde, na maioria das cenas, da palavra verbal e dos versos da peça de Shakespeare. A banda sonora de *A herança* é um amálgama complexo de ruídos, modas de viola, gorgolejos e rugidos de animais. Quando Omeleto reencontra a mãe e o tio depois da morte do pai, sons de cavalos relinchando predominam, estabelecendo relação com o estado de ira contida do protagonista. A cada momento de tensão nessa sequência do reencontro, os sons de sinos badalando se fazem ouvir. Ao reencontrar Ofélia, o cantar de

passarinhos ganham destaque quando se releva a figura de Omeleto. Assim, a sonoplastia contribui para se criar a ambientação emotiva das personagens e das ações. Por causa desse emprego artístico do som, Silva (2013, p. 314) destaca que o estilo de encenação do filme, no que se refere ao seu aspecto formal, mostra o intrincado trabalho com o som, de caráter não realista. Devido a essa inovação, a questão da língua falada adquire delineamentos muito específicos, haja vista a estrutura narrativa do filme, ao utilizar muito pouco texto verbal, cujas legendas são sucintas.

Visto que o filme de Candeias poderia ser sonorizado, a produção de um filme quase silencioso é marcante porque prescinde, em grande parte da película, do verso de Shakespeare. Mesmo quando aparecem os famosos monólogos hamletianos, eles são extremamente resumidos, sendo apresentadas apenas algumas linhas do texto da peça. O solilóquio do “Ser ou não ser” dito pelo jovem resume-se a apenas um verso que sequer é recitado inteiro: “*To be or not to be, that is...*”. Em termos de teoria literária, essa opção de Candeias em subtrair centenas de versos shakespearianos coloca em análise a própria questão da tradução literária, visto que, quando se fala em Shakespeare, a tradução do verso ganha muita importância. Ao comentar o sucesso de sua adaptação, o cineasta, com certo orgulho, pergunta: “Você já viu alguém fazer Shakespeare sem nada? Sem aquela metodologia, sem aquela linha? Eu fiz.” (CANDEIAS *apud* PUPPO, 2012, p. 129). Essa ousadia valeu-lhe um prêmio em Curitiba, em um concurso na Embaixada da Inglaterra em que se buscava, conforme Candeias (*apud* PUPPO, 2012, p. 129), a melhor adaptação de Shakespeare feita no cinema. Concorrendo com Akira Kurosawa (1910-1998) e Laurence Oliver (1907-1989), ele exclama: “E eu ganhei [risos], foi incrível, incrível, isso é incrível mesmo, eu ganhei. Ganhei a adaptação. [...] Mas eu sei por quê: exatamente porque eu fiz um negócio que não é aquele milenar que tá aí.” (CANDEIAS *apud* PUPPO, 2012, p. 129). Mesmo que esse tipo de concurso, muitas vezes, apresente aspectos subjetivos de julgamento, não deixa de ser relevante a conquista de Candeias. É o que argumenta Silva:

[...] a composição do filme do Candeias não dissimula apenas o diálogo, mas a própria importância do texto. Uma vez que suprime quase inteiramente a utilização das falas, o filme enfatiza outros aspectos da tragédia shakespeariana e da própria linguagem cinematográfica: a composição da imagem como elemento de criação de subjetividade, a força da expressão facial e corporal dos atores na representação da trama, além da firmeza do enredo de Hamlet, que subsiste não apenas à transposição de contexto sócio-histórico, mas à própria manipulação expressiva dos elementos do filme. Com isso, a ausência dos diálogos desloca a poesia do texto para a imagem, e ao invés de prejudicar o entendimento da história, só amplia a experiência estética do filme. (SILVA, 2013, p. 316)

É admirável como Candeias conseguiu, com sucesso, traduzir o texto de Shakespeare para as telas de forma singular, fazendo da película um dos títulos mais conhecidos e consagrados do cineasta.

6.3.1 *O mundo desigual no campo*

*Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
[...]
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes
(SHAKESPEARE, 2000, p. 279)*

A narrativa do filme *A herança*, de Ozualdo Candeias, introduz em suas cenas iniciais situações que não estão presentes na peça de Shakespeare, mostrando para o espectador, assim, uma nova organização: o enterro do falecido rei/fazendeiro, o casamento da recente viúva e a chegada de Hamlet/Omeleto à Dinamarca/Fazenda do Fundão. Acompanham essas cenas textos que contextualizam o momento político e reforçam uma das críticas feitas pela película: a censura ao sistema de poder que privilegia os latifundiários e subordina aqueles que não detêm a posse da terra. Ao assim iniciar, a adaptação filmica reforça seu foco na exploração na questão agrária, assunto permanente na história brasileira. Para tal, o filme faz um deslocamento temporal, abordando o contexto de um latifúndio do início da década de 1920 no interior do Brasil. Embora aborde esse contexto anterior, o diretor pretendia destacar essa questão e a reforma agrária, presente ainda no final dos anos 1960:

Então eu botei na fita a nossa questão social da terra: antes do duelo com o tio, Omeleto passa toda a sua herança para quem trabalha na terra. Aí eu mostro os beneficiários. Quando o tio chega, ele já deu as terras. O tio fica putado da vida e chega na orelha dele e grita: filho da puta. Você lê na boca dele. Isso não tem no original, é claro, mas eu botei na fita, no meu Shakespeare caipira, interiorano, tanto no sentido geográfico quanto cultural. (CANDEIAS, 2010, p. 93).

O diretor refere-se a uma das últimas cenas do filme, mas o tema da terra é central desde as primeiras sequências de *A herança*, avaliado por Candeias (*apud* DELBONI, 2021, p. 149) como seu filme mais político. Independentemente de se conhecer o propósito de Ozualdo, a própria película direciona a leitura para a perspectiva da questão agrária. Tome-se a primeira sequência, isto é, o enterro do antigo proprietário do Fazendão. Em primeiríssimo plano, acompanha-se a roda de madeira de um carro de boi. Após o corte que se segue, vê-se, em plano aberto, o cortejo fúnebre. Levado pelo carro, há o caixão preto fechado. Em certos momentos, a sequência é entremeada por *close-ups* de algumas personagens, como a viúva

que pranteia o marido. O cenário campesino, com suas árvores e espelho d'água, é aproveitado em imagens poeticamente esmeradas em plano aberto (Figuras 19 e 20). Após uma cena em que se destampa o caixão e a viúva se aproxima do cadáver do marido, prestando-lhe condolências, segue outra em que a câmera abrange as personagens da cintura para baixo, dando relevo ao chão em que pisam, enfocando o tema da terra (Figura 21). Toda a sequência é acompanhada pelo som extradiegético de uma viola, que constrói certa estética “caipira”, isto é, estética musical ligada às raízes do campo do centro-sul brasileiro. A moda de viola, então, “é um estilo musical típico do universo caipira paulista. Também chamada de ‘moda de circunstância’, em sua forma originária e folclórica, a moda de viola fazia o registro de eventos circunstanciais do universo rural tradicional.” (FAUSTINO, 2011, p. 1). Após uma breve cena em plano aberto, vê-se uma cova (Figura 22). Nesse ponto, o som de viola cede lugar a versos de *Morte e vida Severina*, auto natalino de João Cabral de Melo Neto publicado em 1955, na versão musicada por Chico Buarque. A música de Chico acompanha toda a cena em que se apresenta a sepultura. Essa obra cabralina possui viés político e aborda questões como a má distribuição de terras e a situação do trabalhador rural. Os versos citados, que descrevem a cova, são os seguintes:

—É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.
—Não é cova grande [...] (MELO NETO, 2007, p. 105)

O uso desse fragmento do poema de João Cabral seria uma constatação de que, ao morrer, o latifundiário explorador se torna inevitavelmente igual ao explorado lavrador. No texto do poeta pernambucano, a sepultura é a única parte do latifúndio a que o lavrador (que queria ver a terra dividida) tem direito.

Figura 19 – Cortejo fúnebre



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Figura 20 – Paisagem rural



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Figura 21 – A terra



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Figura 22 – A cova

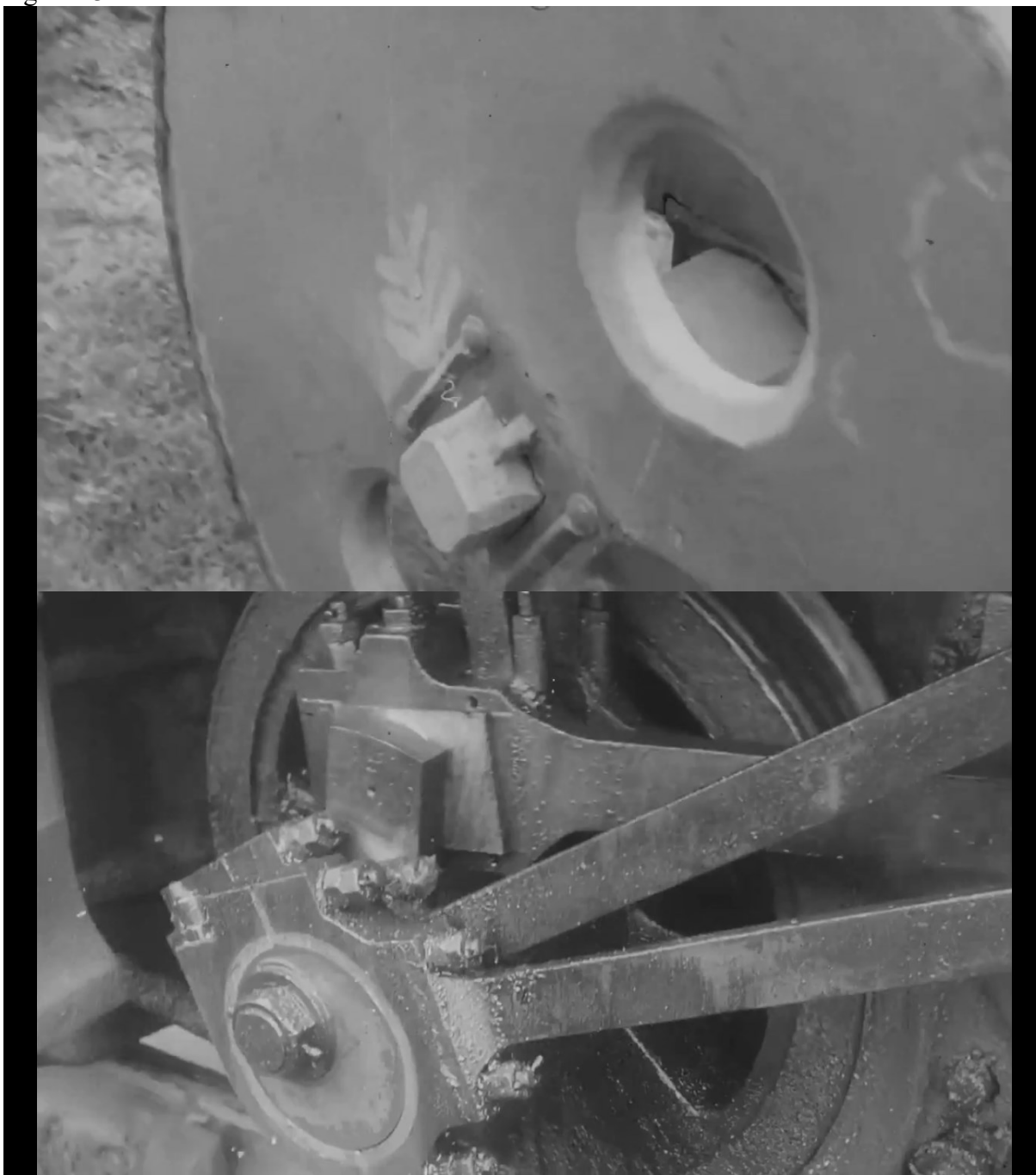


Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Assim como a imagem da roda de madeira do carro de boi, observa-se, na sequência da chegada de Omeleto ao campo, a roda metálica do trem em primeiríssimo plano (Figura 23). As duas imagens representam uma mudança de tempo e perspectivas. A “despedida” do antigo latifundiário parece ser metáfora de uma organização social que será

substituída pelo novo pensamento sobre a terra, representado pela chegada de Omeleto, estudante, conforme Candeias (*apud* REIS, 2010, p. 91), de Direito na capital de São Paulo. Aqui já se pode notar certa insinuação de mudança na concepção de usufruto da terra: o velho ideário sobre a posse do latifúndio defendida pelo antigo senhor cederá lugar à nova visão social da terra trazida por Omeleto, herdeiro legal que buscará reaver seu patrimônio usurpado.

Figura 23 – As rodas



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Após as cenas de sua chegada à estação, em que pegará um cavalo para ir à fazenda, Omeleto caminha pelas vias da cidade interiorana. Em uma sequência já clássica do gênero *western*, há o deslocamento da câmera a partir de seu chapéu em plano câmera alta, e o jovem dirige-se à linha do horizonte, antes da qual há uma igreja. A sequência é acompanhada por uma melodia lânguida. O jovem observa, silenciosamente, os moradores, que também o veem em silêncio. Ao optar pelo plano do chapéu em *plongée*, enfatiza-se a cabeça da personagem e os pensamentos que ocupam a mente do rapaz; os quais são expostos pelas primeiras legendas que surgem no filme. “Tudo no mesmo lugar e no mesmo tamanho... se [o] tempo parasse... Para esta gente, êle parou.”

Ficando sob o ponto de vista do recém-chegado, a câmera captura retratos das pessoas na vida cotidiana da pequena cidade onde cresceu, empregando ângulo normal, evitando-se o *plongée* e o *contra-plongée*. Note-se que os moradores – desde crianças a velhos de ambos os sexos – olham frontalmente a câmera, como se Omeleto, herdeiro da fazenda, observasse-os em pé de igualdade, diluindo as hierarquias sociais. Essa impressão é evidenciada pelo uso do ângulo normal, já mencionado acima. Guiado pelos pensamentos do jovem, o espectador é levado a uma sensação de volta ao passado. Essa impressão, entretanto, não é inteiramente verdadeira, pois o mundo rural retratado possui intersecções com as questões agrárias do período de lançamento da película, o que, em certo ponto, confirma o que escreve Augusto Carvalho Borges (2009, p. 26), quando afirma que, ao trabalhar o cinema como artifício de formulação de narrativas ficcionais sobre o passado, Candeias opera em seu cinema, a todo instante, um gesto político. Conclui-se da citação que, se a atitude é política, é aceno imbricado, portanto, na contemporaneidade.

A história de Omeleto passa-se no início da década de 1920, como mostra a data presente na carta ditada por seu tio (que é analfabeto) quando decide enviar o sobrinho à capital: 5 de novembro de 1922. Na Primeira República e no início dos anos 1930, a autonomia local, consequência do regime politicamente descentralizado implementado pela nova forma de governo, representou, segundo informa Maria Yedda Linhares e Francisco Carlos Teixeira da Silva (1999, p. 95), a ascensão de grupos oligárquicos regionais, a imposição de interesses específicos, a dissolução de uma visão mais ampla da nação e, sobretudo, a impossibilidade de os oprimidos buscarem instâncias superiores de apoio e proteção. Ainda conforme Linhares e Silva (1999, p. 95), essa organização fundada na autonomia regional e no poder do latifúndio garantiram não somente a ordem agrário-conservadora, através da ação ou da omissão do Estado, mas também os ajustes e os remanejamentos locais de poder, da resolução dos conflitos entre os segmentos da própria

oligarquia agrária (por meio de conchavos ou da violência, tão presentes em *A herança*) e da conformação de mecanismos de dominação, da redução de sertanejos/caipiras à obediência, ao preço que fosse necessário.

O Fazendão do filme de Candeias retrata uma realidade em que a condição econômica e o prestígio conferido pelo latifúndio fortaleciam o poder de mando, inclusive político, do proprietário de terras. Na sequência do cortejo do antigo dono do Fazendão, por exemplo, poucas pessoas acompanham o funeral; nas cenas em que há o novo proprietário, percebem-se mais pessoas. O mandonismo era monopólio do grupo dominante, que possuía suas raízes na terra. Como a Fazenda do Fundão era imensa, perdendo-se no horizonte, como afirma Omeleto, os agregados reúnem-se ao redor do novo senhor; do novo coronel⁹⁵, o qual, conforme Edgar Carone (*apud* LINHARES; SILVA, 1999, p. 103), era aquela figura que protegia, socorria, homiziava e sustentava materialmente seus agregados; mas, por sua vez, exigia deles a vida, a obediência e a fidelidade.

De maneira resumida, o filme de Candeias apresenta as relações de dependência de trabalhadores, moradores e agregados das fazendas. Historicamente, o grande fazendeiro exercia seu mando político tratando o voto como mercadoria, oferecendo desde determinado presente até um pedaço de terra, o que fazia dele personagem importante para a manutenção de chefes políticos dos estados. Uma das obrigações, não raras vezes, dos agregados era de defender a propriedade e o fazendeiro. José de Souza Martins (1981, p. 58) escreve que as grandes lutas de famílias e de coronéis, nas diversas regiões do Brasil, foram conduzidas pelo braço armado do morador. Em *A herança*, por exemplo, um parente de Omeleto (Fortimbrás) busca tomar posse do Fazendão pela força, enquanto o tio se cerca de jagunços constantemente. Por meio também de um jagunço, o tio arma uma tocaia para assassinar o sobrinho.

Ao se analisar esse deslocamento temporal feito pelo diretor ao adaptar *Hamlet*, compreende-se a opção de Candeias por empregar a década de 1920, e não a de 1960. Um dos motivos para essa escolha, provavelmente, é que *A herança* não é um documentário sobre as questões do campo e as diversas mudanças ocorridas em relação às políticas sobre a questão agrária desde a Primeira República. É uma obra de ficção, pois o cinema não apresenta o real,

⁹⁵ Schwarcz e Starling (2018, p. 322) informam que coronel era o posto mais alto na hierarquia da Guarda Nacional, força pública criada no período regencial a ser usada pelo poder central a fim de conter manifestações e motins que ligou proprietários rurais ao governo. Com a República, a Guarda perdeu sua natureza militar, porém os coronéis conservaram o poder político. Desse ponto em diante, o coronelismo passou a significar um complexo sistema de negociações entre esses chefes locais e os governadores dos estados e destes com o Presidente da República. Assim, o coronel seria um dos elementos formadores da estrutura oligárquica tradicional baseada em poderes personalizados e nucleados, geralmente, nas grandes fazendas e nos latifúndios brasileiros.

mas sua representação por meio de uma ou algumas das imagens. As figuras do filme, esses espectros, são fantasmas que ligam as diversas temporalidades (difícil resistir à tentação de comparar o filme ao espectro do rei Hamlet, que liga o passado ao presente da Dinamarca) em uma articulação capaz de tecer um posicionamento político atual. A obra apresenta representações que giram em torno do imaginário sobre o mundo rural do Brasil, cujo ponto de interseção reúne os diversos padrões históricos da questão agrária, que reside – considerando o ensinamento por Linhares e Silva (1999, p. 145-146) – na permanência da questão política, isto é, da dominação que exclui o camponês da cidadania, gera pobreza e intensa violência. Esse traço constante e ancestral da formação social do Brasil causou as confusas imagens de que o País sempre enfrentou a mesma questão agrária, sempre vivenciou os mesmos cinco séculos de latifúndio.

Pode-se afirmar que a organização agrária apresentada em *A herança* permanece no Brasil hoje como era realidade no período de exceção brasileiro. Cite-se um exemplo dessa permanência. Pesquisando sobre a estrutura agrária alagoana, Claudemir Martins Cosme e Mônica Cox de Brito Pereira (2020, p. 285) concluem que a concentração da propriedade da terra em extensos latifúndios de um lado e o profundo processo de “minifundização” de outro são sinais desse espaço agrário, em que as oligarquias do latifúndio mantiveram-se no comando e controlam as relações sociais de poder nesse território, a partir da propriedade privada capitalista da terra. Veja-se outro exemplo. Em abril de 2022, a Comissão Pastoral da Terra (CPT), entidade ligada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), lançou oficialmente o caderno *Conflitos no Campo*, cujos dados⁹⁶ apresentam uma situação drástica do campo nacional. Em 2021, 35 assassinatos decorrentes de disputas fundiárias foram registrados. Em relação ao ano anterior, 2021 apresentou aumento de 76% nos casos de trabalho escravo, perfazendo 169 ocorrências e 1.726 trabalhadores resgatados. Para Carlos Juliano Barros (2022), parte do ruralismo brasileiro, truculento e atrasado, mata, desmata e escraviza, sendo essa péssima realidade impulsionada pela gestão do Executivo nacional entre 2019 e 2022: “não é mera coincidência que os dados da CPT apontem para um total de 4.078 conflitos nos três primeiros anos do atual governo – recorde da série histórica iniciada quatro décadas atrás.” (BARROS, 2022). Não se pode negar que as grandes produtoras rurais são importantes para a economia do Brasil, mas isso não desfaz a necessidade de uma reforma

⁹⁶ Relatórios com esses dados podem ser consultados na página do CEDOC Dom Tomás Balduino – CPT, disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/downloads/category/89-espaco-para-imprensa-releases-analiticos>. Acesso em: 27 jun. 2022.

que contemple as famílias brasileiras que desejam um pedaço de chão para trabalhar e viver desse trabalho.

Outro possível motivo apontado para se narrar a história de Omeleto na década de 1920 é que, provavelmente, seria mais sensato – e seguro – apresentar uma situação já historicamente conhecida e caracterizadora da Primeira República – o coronelismo – do que o tema contemporâneo da situação do campo sob os militares. Considere-se que, “durante o regime militar quaisquer manifestações em favor da reforma agrária ou tentativas de organização de trabalhadores rurais eram, de imediato, identificadas com a subversão” (LINHARES; SILVA, 1999, p. 182).

No caso dos conflitos camponeses, o regime de exceção teve particular influência sobre o campo. À guisa de exemplo da repressão do regime, Fausto (2013, p. 399) informa que, após o golpe de 1964, concentrou-se no campo, especialmente no Nordeste, a repressão mais violenta, atingindo, sobretudo, as pessoas vinculadas às Ligas Camponesas.⁹⁷ Skidmore (1988, p. 56-57) escreve que a repressão no Nordeste não era surpresa, pois nessa região atuavam muitos líderes tidos por perigosos, como o governador de Pernambuco Miguel Arraes (1916-2005), o superintendente da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) Celso Furtado (1920-2004), o especialista em alfabetização Paulo Freire (1921-1997), o advogado Francisco Julião (1915-1999), das Ligas Camponesas, e o velho ativista do Partido Comunista Gregório Bezerra (1900-1983). Os militares prenderam centenas de políticos de esquerda e organizadores das Ligas Camponesas, trazendo muitos para o Recife, onde ficava o quartel-general do Quarto Exército.

Alguns foram submetidos a torturas, como o “telefone” (tapa que se aplica simultaneamente, com as mãos em concha, nos dois ouvidos da vítima, muitas vezes lhe estourando os tímpanos), o pau-de-arara (pau roliço que, depois de passado entre ambos os joelhos e cotovelos flexionados, é suspenso em dois suportes, ficando a vítima de cabeça para baixo e como que de cócoras, sujeita a pancadas e choques elétricos) e o “banho chinês” (mergulhar a cabeça da vítima em uma tina de água fervida ou de óleo até virtualmente sufocá-la). (SKIDMORE, 1988, p. 57).

⁹⁷ Segundo Schwarcz e Starling (2018, p. 424-425), as Ligas Camponesas foram a primeira experiência de organização dos camponeses em um tipo de associação civil. Entre 1945 e 1947, foram realizadas pelo Partido Comunista (PCB) com o objetivo de mobilizar os trabalhadores do campo, levantar suas reivindicações e congregá-los numa aliança com os setores operários nas cidades. Essa experiência foi interrompida a partir de 1947, em consequência do processo de proscrição da vida legal do PCB, da cassação de seus parlamentares e da repressão crescente do governo Dutra. Em 1955, porém, a criação da Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco (SAPPP) possibilitou um novo começo na trajetória das Ligas Camponesas. A SAPPP foi fundada no Engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão, no coração da agroindústria açucareira de Pernambuco. A princípio, a associação pretendia apenas impedir o processo de expulsão dos foreiros e arrendatários das terras do engenho. Mas, muito depressa, a SAPPP converteu-se num movimento social de amplo alcance — as Ligas Camponesas — e introduziu a questão agrária no centro da agenda política nacional, entre 1950 e 1960.

Talvez com o intuito de esquivar-se de maiores problemas, já que filmou *A herança* durante os anos de chumbo, Candeias tenha feito uma mistura de temas agrários que dialogassem com sua época. Percebe-se que, assim como a peça *Hamlet* apresenta uma miscelânea de ideias – modernas e medievais – e incongruências temporais – Horácio como jovem estudante de Wittemberg de Lutero e contemporâneo das lutas do antigo rei –, o cineasta apresenta, no drama no Fazendão, realidades agrárias tanto do Nordeste quanto do Sudeste, relações de poder presentes na Primeira República (por exemplo, coronelismo e cangaço) e ideologias que tiveram voga em momentos históricos diversos (como a questão agrária⁹⁸ e o socialismo).

Para Linhares e Silva (1999, p. 141-144), duas posições estarão presentes em todo debate (pelo menos até a década de 1990) sobre a questão agrária brasileira em seus diversos matizes distinguindo os grupos ainda em conflito, embora não nos mesmos termos: visões conservadoras e visões esquerdistas. A primeira, de forma muito geral, relevava os aspectos técnicos, a fim de despolitizar o problema e, muitas vezes, atribuir ao próprio trabalhador rural o ônus da pobreza. A segunda, *grosso modo*, via no campo uma herança do passado colonial do Brasil, preservando os traços da distribuição de renda injusta e atrasada. A visão que prevalece na película assemelha-se a de alguns militantes de esquerda ligados ao Partido Comunista e ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), que consideravam o campo caracteristicamente atrasado, diferentemente da cidade, considerada moderna e capitalista⁹⁹ (seria a imagem da roda de locomotiva ícone dessa modernidade?).

Em fins da década de 1970, Caio Prado Júnior (1979, p. 7) já esclarecia que, entre os fatores que estimularam o golpe de 64, encontravam-se, precisamente, o interesse crescente que a questão agrária começava a despertar e os sintomas iniciais de importante pressão popular no sentido de serem efetivadas medidas de reforma das estruturas agrárias nacionais e as relações de trabalho rural. Seis anos antes do final do regime – que seria extinto oficialmente em 1985 – Prado Júnior (1979, p. 9) afirmava que a modificação sobre a questão agrária realizada pela ditadura foi de consolidar os velhos padrões, no fundamental, do passado colonial, repeti-los sob novas formas e estender o fornecimento da disponibilização

⁹⁸ Para Linhares e Silva (1999, p. 138), a questão agrária origina-se com Vargas, quando ela se constitui em torno da ideia de desenvolvimento, que era núcleo pela busca da autonomia econômica, a produção de divisas, o financiamento da industrialização e a superação de uma condição de atraso prevalecente no campo.

⁹⁹ Os posicionamentos sobre a questão agrária são bem mais diversos do que o resumo acima parece sugerir. Os trechos supracitados a propósito da questão buscam apenas ilustrar que a temática do campo assumiu aspectos diversos na história brasileira.

de mão de obra de fácil exploração e custo mínimo. Abaixo há a descrição que o sociólogo faz da situação:

Com o fracasso, cada dia mais patente, do pretendido “milagre” desenvolvimentista e já fazendo percebido, como consequência desse fracasso, o fim do negro túnel em que se embarafustara a nação, reabre-se a perspectiva para a retomada dos legítimos e fundamentais temas da política sócio-econômica brasileira, em que se destaca a questão agrária. Retomada esta última praticamente no mesmo ponto em que se achava ao se cobrir a nação, para o engodo de muitos, do negro véu de sombra saído das entranhas do golpe de 1964. Mesmo ponto, bem entendido, salvo nisso que se de uma parte se deixaram de lado inteiramente os graves problemas da classe trabalhadora, e população rural em particular, praticamente esquecidos, de outro se acentuaram e estenderam desmesuradamente os mesmo processos do passado que tinham dado nas estruturas rurais responsáveis, como fator imediato, pelo primitivismo do subdesenvolvimento brasileiro quando comparado com o mundo civilizado de nossos dias. Haja vista o que vem ocorrendo, favorecido e mesmo estimulado sem nenhum segredo pela atual política agrária do regime vigorante, haja vista esta partilha desordenada e destruidora da Natureza. (PRADO JÚNIOR, 1979, p. 9)

Dessa maneira, *A herança*, ainda que trate de uma história dos anos 1920, dialoga com a realidade campesina durante o regime de exceção, falando aos espectadores do início da década de 1970, sob a repressão intensificada pós-AI-5 e o combate à guerrilha rural. Assim, o mundo retirado do prumo pelos golpistas é panorama geral em que se insere o mundo agrário, também fora dos eixos, exigindo reformas que, de maneira icônica, são apresentadas pela abdicação das terras em prol dos trabalhadores executada por Omeleto.

Retome-se o vínculo entre fazendeiro e agregados. Nessa relação, outro tema de densidade que sobressai é a questão étnica. Essa inserção era valiosa para Candeias, que afirma: “Eu gosto da fita também porque acrescentei coisas, vanguardismos. Botei a Ofélia negra.” (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 96). O diretor chama a personagem de Ofélia, mas no filme não há, em momento algum, menção a esse nome¹⁰⁰. Negro também é o irmão da jovem, ambos filhos de um empregado branco que é homem de confiança do tio. A cena da morte dessa moça ganha maior simbolismo pelo fato de ela afogar-se na lama, e não em águas. Isso reforça a ideia de exploração e descarte daqueles que estão sob o poder do latifundiário, destacadamente das pessoas pretas.

Mesmo algumas das cenas entre ela e Omeleto apresentam uma relação ambígua, aparentemente tão contraditória quanto à da peça de Shakespeare, por isso é difícil reconhecer quando se trata de relação entre patrão e empregado ou tão somente da relação amorosa dos dois. O primeiro encontro após a chegada do rapaz ao Fazendão com a moça é muito curioso. Em plano aberto, vê-se a garota que corre, aproximando-se da câmera (*head-on*). Ela vem ao

¹⁰⁰ Com exceção de Omeleto e Manelão, nenhuma das outras personagens é nomeada no filme.

encontro do irmão (presente à esquerda de quem observa a tela), que faz menção de ir ao encontro dela. Ele, no entanto, estanca ao ver Omeleto. A jovem, ao chegar ao centro do plano, também para. Há um corte, e, logo depois, surge o olhar de Ofélia em primeiríssimo plano, indicando que viu Omeleto. Advém outro corte, e, em um movimento de *zoom-in*, a câmara coloca o rosto do jovem senhor em *close-up*. Após isso, vê-se Laertes em primeiro plano. Somente depois há a imagem, novamente, de Omeleto, em *close-up*, ao notar Ofélia. A exclamação “Ah... minha namorada” surge em legenda. Nesse encontro, enquanto ele caminha empolgado em direção à moça, ela não esboça sequer simpatia, esquivando-se de cumprimentá-lo, apresentando constantemente um olhar baixo, levantando-o somente uma vez e indo embora em seguida. Durante toda a película, Ofélia é retratada como pudica, de modos humildes, com a cabeça sempre baixa. Essa sequência é acompanhada por uma cantiga lânguida de viola caipira, com sons intermitentes de pássaros. A imagem de Laertes que se interpõe entre o olhar de Omeleto e a figura de Ofélia já indica o obstáculo que a família da jovem representa ao relacionamento entre o senhor e a serva.

Em outro momento do filme, ao avistar a moça, Omeleto despe-se de sua camisa e a aborda de forma impulsiva, chegando mesmo a carregá-la nos ombros, mas Ofélia se desvencilha. A ação se passa ao som de “O cravo brigou com a rosa”, canção popular de autoria desconhecida cuja conotação sexual é flagrante. Em momento seguinte, os jovens são percebidos entre as plantas; ele a ronda, tentando beijá-la e abraçá-la, no entanto ela permanece quase impassível, rejeitando o beijo, mas acabando por não se desembaraçar do abraço do patrão. Após esse episódio, é sintomática a repreensão que a jovem recebe do irmão, quando ele aponta para a própria pele negra e destaca o cabelo encarapinhado que tem. Além disso, há as legendas que dizem o seguinte: “... além do mais... é o patrão... gente assim não pode gostar de gente como a gente.”. Nessas afirmações, percebem-se a hierarquia socioeconômica que distingue os senhores dos empregados e a impossibilidade da concreção do relacionamento, ou porque Omeleto não teria jamais autorização para casar com Ofélia, ou porque Laertes não acredita que um senhor branco possa realmente amar uma subordinada negra. Omeleto acompanha essas ações à distância e critica as admoestações do irmão e do pai da jovem. Diz a legenda: “coitada, vai ter que ouvir do pai a mesma ladainha...”. Nos planos seguintes, vê-se Omeleto encarando a si mesmo, em uma imagem onírica, com o rosto pintado de preto, semelhantemente ao de Ofélia. Após um corte, existe a cena – já mencionada anteriormente – em que o jovem, com o rosto pintado de negro, corteja a garota, que o olha e sorri.

Há, portanto, nessas sequências que envolvem Omeleto e Ofélia, três momentos distintos. O primeiro compreende aquele em que o jovem patrão parece ver na moça alguém subserviente, que se presta à vontade do moço branco, rico e letrado. A agressão física de levá-la no ombro é marcante nessa visão. No segundo momento, ao deparar-se com a consciência da hierarquia socioeconômica a que está submetida Ofélia, empreende-se um processo de empatia por ela, que se concretiza na tentativa de ocupar o mesmo lugar da jovem, em demonstração de igualdade que conquista a garota negra. Essa tomada de consciência de Omeleto diante da realidade ocorre outras vezes na película; por exemplo, quando vê os moradores da cidade rural e nota o atraso em que estão imersos, quando observa uma velha capela tornada residência de família carente e pensa que, assim, o templo tem mais serventia e quando percebe o casamento por conveniência da mãe e reconhece que foi logrado em seus direitos.

Essa empatia contribui para que Omeleto seja alguém indignado com o problema da distribuição de terras e com a situação degradante dos trabalhadores rurais. O diretor confirma a decisão de construir um Hamlet que busca agir em consonância com a justiça para o homem do campo.

O Hamlet pra mim é um puta babaca, se visto no lado social, e eu dei uma dignidade para a morte dele. Antes de morrer, pegou as terras dele e deu para aquele pessoal que trabalha. E o pessoal que trabalha, os caras que eu botei como essas pessoas, são os mais fodidos possíveis. (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 96)

No comentário de Candeias, infere-se que há aqueles que labutam a terra, mas não são donos dela, e aqueles que não trabalham nela, mas a possuem. Esse sentido é semelhante ao do testamento de Omeleto, que diz ser desejo do jovem herdeiro que as suas terras sejam entregues não aos parentes, mas aos que nelas trabalham e nelas nasceram. A quebra na sucessão familiar da propriedade desconstrói toda uma organização socioeconômica que gera, há séculos, relações sociais injustas. No final da película, após a morte de quase todos os personagens principais, um parente chega com um grupo de comandados. Ele verifica os mortos e encontra Omeleto ainda vivo quando alguém lhe entrega uma carta na qual o jovem lega sua propriedade aos camponeses. Omeleto morre, e o homem amassa a carta e a joga fora, em sinal de que sua investida foi fracassada.

Ao discurtir esse momento da narrativa, Resende (2015, p. 5) apresenta outra interpretação. Para ela, a história provavelmente será repetida com outro proprietário violento e dominador assumindo a Fazenda do Fundão. Assim, o filme terminaria numa espécie de

construção circular, com o cadáver de Omeleto sendo carregado pelos camponeses que amava, numa carroça puxada por bois, enquanto se lê a legenda: “e o resto é silêncio...”. Outra leitura possível pode ser observada no momento em que, em plano médio, veem-se homens que carregam, em cortejo, o corpo de Omeleto em uma carroça. Antes disso, são apresentados em *close-up* os rostos dos novos herdeiros da terra, como se eles fossem, conforme Silva (2013, p. 315), os restauradores da paz naquela tragédia, capazes de prolongar a catarse para purificar também a estrutura de opressão social em que sempre estiveram inseridos.

O mundo fora de prumo no campo permanece ainda hoje. No início dos anos 1970, o campo encontrava-se em crise, pois um velho mundo desarticulava-se, no entanto nada no horizonte apontava para o novo. *The time was out of joint*.

6.3.2 A usurpação da terra

[Fortinbras] *Did forfeit, with his life, all those*
[his lands
Which he stood seized of, to the conqueror
 (SHAKESPEARE, 2000, p. 171)

Em *A herança*, o tema da usurpação do poder pode ser compreendido por duas perspectivas: uma mais explícita, bem mais próxima da peça de Shakespeare; outra mais implícita, relacionada ao mundo fora de prumo acima comentado. Exerce o poder quem, efetivamente, detém a posse da terra.

Eis a primeira perspectiva. Tal como o príncipe dinamarquês, Omeleto, desde o início do filme, tem a consciência de que o tio usurpou a propriedade. A rapidez do casamento demonstra que o poder foi, efetivamente, conquistado. É simbólico o fato de o tio ter-se apoderado das terras e da esposa do falecido, visto que “A terra fértil e a mulher são freqüentemente comparadas na literatura: sulcos semeados, o lavrar e a penetração sexual, gerador, colheita dos frutos e aleitamento, o ferro do arado e o falo do homem.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 879). Omeleto pensa: “Ontem ainda enterravam o corpo do meu pai... hoje, sem cerimônia, deitam na mesma cama.”. O casamento traz um verniz de legalidade à tomada do poder pelo tio, que convenceu, junto com outros, a mãe de Omeleto sobre a necessidade do matrimônio, tal como ocorre na peça de Shakespeare. Antes

mesmo de saber do assassinio do pai, o jovem pensa indignado: “com que pressa foram ao altar”.

As decisões tomadas em diversas circunstâncias pelo tio, seu mando e a obediência dos empregados confirmam que Omeleto não detém, ainda que herdeiro legal, condições de tomar à força sua terra. Uma cena marcante do poder do padraсто é a seguinte. Em plano aberto, com movimentação da câmara da esquerda para a direita, vê-se um vaqueiro tocando berrante, a mando do tio de Omeleto. Logo atrás dessa imagem, também em primeiro plano, vê-se o fazendeiro de pé. A câmara, em *contra-plongée*, realça a atitude de mando do usurpador (Figura 24). O som do berrante chama os empregados da fazenda. Nas cenas imediatamente seguintes, há imagens de pessoas que atendem ao chamado, deslocando-se, para o lugar onde está o fazendeiro. Durante essas cenas, o som do berrante mantém-se constante. Há um comportamento como de rebanho, em que os subordinados ouvem o berro e acodem como animais dominados. Após as imagens de pessoas chegando à porta da casa em que está o dono das terras, um *close-up* dele em *contra-plongée* realça o papel de autoridade. Ele, então, exclama “A manada já chegou.” (Figura 25), considerando as pessoas como animais, como coisas que lhe pertencem. Em seguida a um corte, vê-se a figura do pai de Ofélia, que sorri, subservientemente, e ordena o filho a tirar o chapéu diante do patrão. A atitude de vassalagem notabiliza-se pela câmara em *plongée* (Figura 26).

Figura 24 – O chamado



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Figura 25 – O dono das terras



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

Figura 26 – O vassalo



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

A atitude irônica de Omeleto e seus momentos de fingido desequilíbrio mental parecem ser uma resposta a certa inadequação diante da realidade inesperada de, chegando da capital para o enterro do pai – o jovem desembarca com uma faixa negra no braço, sinal de luto –, deparar-se com a mãe casada com o cunhado. Os eventos sucedem-se tão rapidamente

que os parentes são avisados do falecimento e do casamento pelos enviados do casal de fazendeiros ao mesmo tempo. Após descobrir o crime do tio, Omeleto percebe a necessidade de retomar suas terras. Em certo momento do filme, próximo à capelinha do Fazendão, ele monologa: “... matam meu pai... prostituem minha mãe... tomam o que é meu...”. Para executar a vingança demandada pelo espectro, o moço precisa reaver suas terras e tomar o poder, o qual, até aquele momento, causa o atraso social constatado por Omeleto ao concluir, no início do filme, que o tempo parou para aquela gente.

Eis a segunda perspectiva. A cena analisada acima retoma uma construção social cuja hierarquia socioeconômica subordina quase todos os moradores daquelas terras. A imagem do latifúndio, no filme de Candeias, corrobora a imagem cristalizada para muitos de uma situação semelhante ao feudalismo, sendo o proprietário o suserano, e os agregados, caricaturas de vassalos. Essa imagem, anacrônica e incorreta histórico-socialmente, serve bem na economia do universo fictício do filme, que busca trazer à pauta a questão da reforma agrária, mas sem o caráter eminentemente sociológico que o assunto demanda.

O filme, considerando a doação de Omeleto de suas terras para os trabalhadores, aproxima-se do pensamento à época de que, conforme Linhares e Silva (1999, p. 140), a superação da exploração do homem do campo, para alguns, seria somente possível no contexto de uma revolução socialista. Assim, não seria exagero pensar em Omeleto como um estudante de Direito na capital que compartilha desse ideário político. Pode-se criticar essa distribuição de terras como utópica, já que uma reforma agrária brasileira, na prática, precisaria levar em consideração a realidade dos problemas específicos que não seriam superados apenas com a divisão pura e simples das terras, como a exploração desenfreada e o baixo nível em relação às condições de produção em geral, como nota Prado Júnior (1979, p. 10), da massa da população rural brasileira em confronto com os níveis do mundo moderno.

Assim, a usurpação da terra, no filme, não se limita ao perpetrado pelo tio de Omeleto, mas sim ao próprio sistema de latifúndios sob o controle de poucos em detrimento dos pequenos trabalhadores, que, como o Severino do *Auto de Natal pernambucano*, de João Cabral de Melo Neto, texto citado no filme, cultivam a terra, criam na terra, dela sobrevivem, mas não a possuem. Não são donos. Usurpadores, portanto, são os grandes proprietários, que inviabilizam a reforma agrária, a qual adquire legitimidade no filme de Candeias.

6.3.3 Há algo podre no Fazendão

A pickaxe and a spade, a spade,

*For and a shrouding-sheet,
O a pit of clay for to be made
For such a guest is meet.*
(SHAKESPEARE, 2000, p. 381)

Há sinais que evocam a morte em toda a película, sobretudo a estrutura socioeconômica denunciada: ela é o maior sinal da morte no filme. É um sistema que se estabelece por meio da luta e do assassinato e cujo poder exige a violência para sua manutenção. O dono da fazenda é assassinado pelo irmão, que é morto pelo sobrinho, cuja herança é ameaçada por Fortimbrás, um parente distante. Para além da morte física, a estrutura latifundiária impede a plena vida dos camponeses, fazendo-os apenas sobreviverem.

O ato do tio de Omeleto é o gesto que potencializa o poder da morte, cujos sinais já se fazem notar na película, que se inicia com o funeral do proprietário, cena acima comentada, e termina com a mortandade da família dona das terras e outro funeral, agora do herdeiro legal do latifundiário. A fita preta que o jovem leva no braço sobre a manga, em sinal de luto, é outro signo da morte, equivalente ao vestuário negro do príncipe dinamarquês. Em outros momentos, Omeleto traja camisa escura, provavelmente também em sinal de luto. As imagens de corpos mortos se multiplicam: no carro de boi, na rede levada pelos irmãos das almas, na lama, no campo, no crucifixo. Aliás, outro signo recorrente é a cruz, que aparece como signo não de vida, mas de sofrimento e extinção. Ela surge como pingente de colar, como marca tumular no cemitério, como crucifixo (fixado sobre outra cruz, maior) diante do qual a mãe de Omeleto se persigna (Figura 27), formando outra cruz. Imagens de armas e tiros proliferam, simbolizando a defesa daquele sistema socioeconômico e a garantia da opressão, concretizando violências e assassinatos.

Figura 27 – As cruzes



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

A cena em que Ofélia é encontrada sem vida é sintomática desse mundo em que a morte é realidade palpável. Após encomendar uma tocaia para o sobrinho a um matador de aluguel, o tio, acompanhado por Laertes, encontra o corpo da jovem. Se a rainha Gertrudes relata de maneira poética e comovente a morte da jovem cortesã, fugindo de uma descrição realista, a cena da película de Candeias, por outro lado, exhibe a moça falecida no lamaçal de um mangue. Sem descrição poética, sem falas de dor, apenas a cena, sem contemporizações, de um corpo retirado da lama (Figura 28). O cadáver de uma mulher negra e pobre, que faz parte das populações mais marginalizadas na época, surge afogado na lama, evocando desde a escravidão negra à submissão da mulher ao mando e aos caprichos dos homens, quer sejam familiares, quer sejam amantes.

Figura 28 – Ofélia no lamaçal



Fonte: *A herança*, dir. Ozualdo Candeias

O sistema denunciado por Candeias no filme aniquila a todos, perpetrando a destruição, a supressão e o sacrifício. Nessa organização campezina, os moradores não são sujeitos completos, visto que são tornados incapazes de autodeterminação por uma estrutura corrupta, que lhes tira o elemento que pode libertá-los – a posse da terra – e os submete à vontade do proprietário por meio da ameaça de morte. Ameaça não explicitamente declarada, mas concreta no cotidiano daqueles camponeses. Submeter-se ao latifundiário é sobreviver. Sobreviver, todavia, não é viver, é um eterno escapar das garras da morte, que os ronda.

6.4 O *Hamlet* de Burlan

To be, or not to be, that is the question:
(SHAKESPEARE, 2000, p. 277)

Na tentativa de resolver discrepâncias textuais entre as versões de *Hamlet*, editores modernos acabaram por produzir uma espécie de amálgama dessas variantes em uma mesma peça, na prática fixando um texto que Shakespeare não escreveu e jamais viu encenado. *Hamlet* tornou-se, assim, uma peça muito longa. Talvez apenas José Celso Martinez Corrêa encenou-a na íntegra em seu *Ham-let* (1993) e Kenneth Branagh filmou-a inteiramente em *Hamlet* (1996). Geralmente, é preciso resumir, cortar, escolher. Pode-se

conjecturar que o resultado dessas escolhas seja algo menor do que o *Hamlet*, de Shakespeare, mas será um drama enriquecido com a contemporaneidade daqueles que o encenam. Tendo esse enriquecimento em vista, um dos principais aspectos de organização da narrativa fílmica de Cristiano Burlan são grandes cortes e várias interpolações. São esses cortes e intercalações que contribuem para as compreensões da película.

A adaptação feita por Burlan coloca em foco as intersecções entre o texto dramático, o teatro e o cinema. O diretor já é conhecido pelos riscos a que se submete com suas experimentações, gozando de prestígio entre críticos e cinéfilos. Tal qual Candeias, Burlan parece ser uma nova face do cinema marginal, pois o cineasta não vai pelas regras do mercado, trabalha na periferia da cidade e às margens da indústria cultural.

Nascido em Porto Alegre, em 1975, morou em um bairro operário. Chegou a São Paulo ainda criança, vivendo no Capão Redondo. A brutalidade, tanto dentro quanto fora de casa, rodeou a vida dele: “Foi uma infância muito violenta. Mesmo abordando a violência em alguns trabalhos meus, gostaria de não ter passado por isso. Deixa uma marca indelével.” (BURLAN, 2014a). Adolescente, já trabalhando, interessou-se por cinema e literatura. Aliás, a leitura veio a ser caminho para novas possibilidades na vida do cineasta. “Pode parecer piegas, mas era o que me afagava um pouco no meio de tanta violência, tristeza, solidão, uma maneira de sair daquele lugar. Lia o tempo todo, em casa, no ônibus” (BURLAN, 2014a). Conheceu textos clássicos e leu críticas de cinema, cursou teatro, estudou francês e, já na maioridade, saiu do Brasil e chegou mesmo a ingressar na Legião Estrangeira. Além de tudo isso, Burlan foi impactado pela violência brutal que assaltou sua família, o que repercute em parte considerável de suas obras.

Entre elas há a *Trilogia do luto*, composta pelos documentários *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018). *Construção* difere-se radicalmente dos dois outros filmes do tríptico e discorre sobre o microcosmo de um canteiro de obras, com os seus trabalhadores e uma profusão de máquinas em plena atividade. É um trabalho que referencia o pai do diretor, que era pedreiro. *Mataram meu irmão* reconstrói os detalhes da morte de Rafael Burlan da Silva, irmão do cineasta. Burlan faz uma jornada pessoal ao cerne de um ciclo de brutalidade existente nos bairros da periferia da capital paulista; por exemplo, o Capão Redondo, onde morava a família do diretor e seu irmão, de 22 anos, morto com sete tiros pela Polícia Militar de São Paulo, em 2001. Ao explorar os motivos do envolvimento do irmão com drogas e roubo de carros, o cineasta revela partes de sua própria história familiar, ouvindo parentes e amigos, cujos depoimentos revelam os caminhos de diversos personagens, delineando o histórico de dolorosas feridas emocionais.

Elegia de um crime busca reconstruir a imagem e a vida de Isabel Burlan da Silva, mãe do diretor, vítima de feminicídio. Mesmo que essas películas sejam muito pessoais, não deixam de tratar de questões que afetam coletividades vulneráveis brasileiras, transfigurando-se, logo, em documento geral e público.

Quem conhece o cinema de Burlan fará, muito provavelmente, ilações entre temáticas recorrentes na *Trilogia do luto* e sua versão de *Hamlet*. A história trágica da família do diretor pode tê-lo norteado na escolha dessa peça para adaptação. Explica o cineasta:

A obra de Shakespeare é atual até hoje por falar de três coisas que são inerentes ao ser humano: amor, ódio e separação. *Hamlet*, especificamente, traz questões que são muito próximas a mim: a tragédia familiar, a violência, a hesitação de uma certa vingança. Às vezes, mesmo não pensando de maneira racional sobre esses temas, eu acabo me debruçando sobre eles (BURLAN *apud* GARRETT, 2014).

Hamlet compõe uma tetralogia que começou com *Sinfonia de um homem só* (2012), narrativa sobre um indivíduo comum que sai do interior do Brasil para tentar a vida em São Paulo; *Amador* (2014), história de um cineasta que realizou obras muito pouco vistas e que, próximo de completar 40 anos, decide realizar um novo filme em um momento difícil de sua vida com o fim de um relacionamento, e *Fome* (2015), narração das ambulações pela cidade de São Paulo de um idoso que leva consigo um carrinho de supermercado e alguns trapos. As quatro obras possuem características estéticas semelhantes, como o emprego da fotografia em preto e branco, e fazem parte de uma reflexão do realizador acerca da relação entre cinema e teatro, com ênfase no trabalho de interpretação. Burlan (*apud* GARRETT, 2014) considera sua adaptação da peça shakespeariana como uma versão não literal da peça de autor inglês, porque se interessou mais por descobrir o sentido presente nas entrelinhas do texto de Shakespeare. Para isso, ela abre espaço à voz dos atores, como será visto adiante.

A fim de atualizar a peça, parte do enredo é transposto para a cidade de São Paulo contemporânea, que assume papel de personagem e é parte importante na construção do filme. Na cena inicial da película, a câmera apresenta um recorte da São Paulo noturna. O foco visual oscila para os lados, aproxima imagens da cidade, parece buscar algo ou alguém (os elementos invisíveis de São Paulo?), ou vigiar, ou negar (seria o movimento da câmera algo como um meneio negativo de cabeça?), ou interrogar, como Bernardo (cf. SHAKESPEARE, 2000, p. 165): Quem está lá?

A cidade aparece, em algumas cenas, como algo indiferente aos dramas dos cidadãos vulneráveis. Algumas delas são representativas dessa questão. Em certo momento,

por exemplo, apresenta-se na tela, em plano aberto, a imagem de um trem em movimento (Figura 29). A cena ocorre depois de Cláudio discursar para a corte e de Hamlet ser informado por Horácio sobre a aparição do espírito do antigo rei. O trem corre sobre seus trilhos, cujos passageiros seguem suas rotinas e estão alheios ao drama do jovem órfão de pai, pois o crime não lhes diz respeito. Assim, o príncipe dinamarquês torna-se qualquer jovem cujo pai foi assassinado. Há um corte e, substituindo a cena do trem, surge, em primeiríssimo plano, a figura de Hamlet, dormindo em um dos vagões (Figura 30). Outro corte, e, na cena seguinte, vê-se, em *close-up*, o espectro, cujo grito confunde-se com o barulho do comboio, de maneira que o som dos vagões parece sair da garganta do falecido rei (Figura 31).

Figura 29 – O trem em São Paulo



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Figura 30 – O sono de Hamlet



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Figura 31 – O grito do espectro



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Nessa mesma perspectiva de indiferença, outra cena que sinaliza a ausência de comoção da cidade perante os dramas das personagens exhibe a caminhada de Ofélia em direção oposta ao fluxo do trânsito no lusco-fusco de um túnel. A cena se passa dentro de um espaço que potencializa a sensação de aprisionamento às convenções a que a garota está

submetida. Em plano americano, a câmera acompanha a jovem pelas costas. Ofélia dirige-se no contrafluxo dos veículos, revelando seu desejo de se contrapor à corrente, de buscar ser o que ela deseja ser (Figura 32).

Figura 32 – Ofélia no túnel



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Embora boa parte da narrativa mostre uma cidade apartada de seus sujeitos, há momentos em que ela se mostra partícipe do espetáculo, como se observa nas cenas de teatro de rua da companhia que encena a peça de Shakespeare (Figura 33). O espaço adquire, então, valor social, visto que, em partes do filme, o drama político acontece como teatro popular no espaço da cidade, ambiente privilegiado das questões dos indivíduos, entre elas as de poder.

Figura 33 – Na cidade, o teatro do poder



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Após a breve cena inicial em que se apresentam prédios da cidade de São Paulo, surge o título do filme em letras capitais brancas em fundo negro saudado por três toques de sino: HAMLET. Há então um corte e veem-se cortinas que se abrem, indicando que o espetáculo vai principiar. Mas o espectador é surpreendido pelo não início da apresentação; porque, em vez de se representar a cena I do ato I de *Hamlet*, o que há é uma reunião dos atores com a diretora da peça a fim de definir os caminhos da encenação. A diretora (Rejane Arruda) – que também assume um papel na obra, pois o diretor real é Burlan – expõe suas perspectivas sobre as personagens do drama shakespeariano, seguida, por sua vez, pelas impressões que cada ator tem de seu papel. Essa cena é ilustrativa de certa dissolução dos limites entre os gêneros presentes no filme, porquanto aproxima ficção e crítica, explorando aspectos da crítica com certa poética própria, dificultando a classificação da película¹⁰¹. Se em Shakespeare há o teatro dentro do teatro, visto que atores representam *The mousetrap* durante a peça *Hamlet*, destacando certa metalinguagem, em Burlan existe o teatro dentro do teatro dentro do cinema, incrementando o jogo metalinguístico; por exemplo, há apresentação de marionetes que fazem parte de uma cena teatral que está inserida em uma obra cinematográfica.

¹⁰¹ Um projeto de pesquisa comparativa que considerasse o *Hamlet* de Cristiano Burlan e o *Ricardo III* de Al Pacino (*Looking for Richard*, 1996), outra experiência cinematográfica singular, apresentaria resultados bem interessantes sobre questões teóricas metalinguísticas trabalhadas nessas películas.

Segundo informações de Gabriel Carneiro (2016), Burlan, normalmente, não ensaia os atores; eles improvisam a partir de indicações que o cineasta lhes dá. Assim, a partir disso, há uma seleção do que foi feito, e refazem a cena se necessário. O diretor costuma trabalhar com uma média de dois *takes* para um. Carneiro (2016) ainda esclarece que, embora exista sempre um planejamento prévio, às vezes até com *storyboard*, Burlan tenta esquecer o que pensou quando vai para o *set*, deixando os atores livres para seguirem o fluxo de representação proposto pela cena. Em *Hamlet*, especificamente, a peça adaptada para o filme é um encenar em desenvolvimento, e o próprio filme converte-se em processo.

A trama sofre alterações tanto na sequência das cenas quanto na supressão de algumas delas, como as que dizem respeito a Fortimbrás, inexistentes na obra de Burlan. O enredo aglutina elementos da trama da peça de Shakespeare com as cenas de ensaio e apresentação do espetáculo, construindo a nova fabulação fílmica. Além disso, há a inserção de cenas criadas, inexistentes no drama shakespeariano; por exemplo, uma em que Ofélia (Ana Carolina Marinho) interage com o fantasma do pai de Hamlet (Jean-Claude Bernardet), em que o velho rei reprova a atitude do filho para com a jovem.

O uso da fotografia em preto e branco – como se vê quando Hamlet monologa ou quando o rei usurpador discursa, com seus rostos em *close-up* – diminui a possibilidade de distração que, algumas vezes, as cores propiciam, relevando o texto falado, que, nesse filme, expõe o verso de Shakespeare, ainda que em tradução. Os planos mais abertos durante as cenas de teatro relembram aquelas quando o cinema era propriamente teatro filmado¹⁰²; por exemplo: quando há os ensaios, a apresentação das marionetes e o teatro de rua (Figuras 34, 35, 36 e 37). Nas outras cenas, quando há o emprego de planos mais fechados, inclusive de *close-ups*, existe o reforço das expressões dramáticas dos atores, reforçando os estados de alma das personagens e transmitindo-as ao público. Os planos fechados também são utilizados quando os atores comentam suas falas ou recebem instruções da direção. O uso desses planos reforça o texto do filme, sua língua falada.

¹⁰² Há controvérsia entre os dramaturgos do que seria teatro filmado. Alguns pensam que, se é filmado não é mais teatro. Neste trabalho, o sentido empregado é o do senso-comum; chama-se a atenção para uma apresentação teatral que é divulgada, para um público que está em outro local e, muitas vezes, outro tempo.

Figura 34 - Discussão



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Figura 35 – Ensaios



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Figura 36 – Marionetes



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Figura 37 – Teatro de rua



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Nesses momento em cena, os atores falam os versos de Shakespeare em tradução quando estão ensaiando a peça ou representando os seus papéis no drama de Shakespeare. Somam-se a isso os comentários dos atores e os textos declamados por eles que não fazem parte da peça, como os dizeres da carta de Ofélia a Hamlet (Henrique Zanoni) e a inserção da

música *Cambalache*, composta pelo argentino Enrique Santos Discépolo (1901-1951)¹⁰³. Assim, o texto de Shakespeare, em português, é intercalado com as variações coloquiais contemporâneas, sem eclipsar a beleza da poesia do autor inglês. Há uma espécie de mosaico linguístico sem simplificar a peça, permitindo a fruição de uma experiência de releitura e descoberta. Essas intervenções particulares, cambiantes e até mesmo ideologicamente marcadas acerca do texto shakespeariano compõem, juntamente com o texto de Shakespeare, essa nova obra que é o filme de Burlan.

6.4.1 *O mundo tá fora de ordem*

A mote it is to trouble the mind's eye.

(SHAKESPEARE, 2000, p. 173)

A discussão dos atores sobre seus papéis, em uma das cenas iniciais, é parte importante da adaptação, já que apresenta situações de caráter metalinguístico da película e indica a construção do filme como resultado de inúmeras vozes, como já dito. Cabe destacar que a metalinguagem, elemento central da tradução de Burlan, foge do escopo desta pesquisa, já que se busca analisar como os elementos ligados ao tema da políticos selecionados da obra de partida são relidos na tradução fílmica. As questões metalinguísticas serão consideradas, portanto, se e quando contribuirão para o esclarecimento dos aspectos políticos a serem tratados no texto fílmico. O primeiro posicionamento apresentado é o da diretora:

Existe uma ordem, uma lei: matar. Matar quem tomou o teu lugar. Mas, ao mesmo tempo, uma hesitação, um hiato, um abismo, uma... como bossa-nova, sabe, um atraso, como se se perdesse a hora. Não é agora, não é agora, não é agora. Então, pra mim a peça se passa entre essa ordem, mata quem tomou o meu lugar, e o momento onde ele se fere de morte, que é quando ele consegue matar. Que é quase como se ele matasse a si próprio. Ele fala “Tô morto”, na hora em que ele consegue matar.

A ordem de matar mencionada pela diretora recorda a ideia do Grande Mecanismo na obra *Shakespeare nosso contemporâneos*, de Kott (2003), quando o crítico polonês, analisando a engrenagem da obtenção do poder político nas obras do dramaturgo, cria uma pertinente metáfora:

¹⁰³ Caetano Veloso gravou essa canção em 1969, no álbum *Caetano Veloso*. Raul Seixas (1945-1989) gravou uma versão dessa canção em português, no álbum *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*, de 1987.

Essa imagem da história, [a imagem do Grande Mecanismo] muitas vezes repetida por Shakespeare, impõe-se a nós com força. A história é uma escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcada por assassinato, perfídia e traição. Cada passo faz que o trono se consolide, ou se aproxime [...]

O último degrau está separado do abismo por apenas um passo. Os soberanos mudam, mas a escada é sempre a mesma. E os bons, os maus, os corajosos e os covardes, os vis e os nobres, os ingênuos e os cínicos continuam a escalá-la. (KOTT, 2003, p. 31)

Ainda que pareça determinista, a análise de Kott não reduz as peças de Shakespeare a uma articulação de ações coordenadas dos personagens em busca do poder que, por fim, os aniquila. Se fosse assim, o teatro do dramaturgo inglês seria apenas a representação de massacres sem sentido, perpetradas por personagens sem caráter banhados no sangue dos adversários. “O implacável rolo compressor da história esmaga tudo e todos. O homem é definido pela situação na qual se encontra, pelo degrau que alcança na escadaria. E esse degrau determina toda a sua liberdade de escolha”. (KOTT, 2003, p. 60). Mesmo que o rolo seja compressor, há, no entanto, arbítrio dentro das circunstâncias impostas pelo Grande Mecanismo.

A atriz que se pronuncia em seguida e faz o papel de Gertrude (Suia Legaspe) discorda, mas sua fala em si não se contrapõe ao que foi dito, antes acrescenta ao comentário da diretora a posição dela sobre seu papel da rainha como mãe, como aquela que faz o que pode para evitar que o filho sofra, dividindo a morte com a de Hamlet. A diretora faz, em relação aos outros personagens, suas observações interpretativas. Somente sobre o papel de Hamlet ela se cala, sendo o ator que representa o Príncipe (Henrique Zanoni) que toma a voz:

O mundo tá fora de ordem. Maldita sina que me fez nascer um dia pra colocá-lo no seu eixo. E todo esse peso que, pro mais que teja dentro desse Hamlet, as coisas não podem ser assim. As pessoas não podem... a gente achar que essa coisa é normal... é, por exemplo, talvez não sei se seja um exagero, mas que a gente não, é... evoluiu ou melhorou nada em quinhentos anos, mas olhar o que a gente passa hoje, e todas essas intrigas, todo esse lixo que são as relações das pessoas, esse vazio colorido, essa falta absoluta de sentido. A violência, o preconceito, a destruição do mundo. Tudo isso está colocado, e, por isso, eu tenho certeza que o Hamlet não é bossanova, o Hamlet é *rock'n'roll!* O Hamlet é música eletrônica! O Hamlet é cocaína!

A fala do ator/Hamlet é confusa, mas depreendem-se algumas ideias centrais. Ele chama a atenção de início para o “mundo fora do eixo” e o peso que é colocá-lo no prumo. Diz que “as coisas não podem ser assim” e “as pessoas não podem ser assim”. Assim como? Aparentemente, as pessoas não podem aceitar passivamente e crer ser normal a desordem do mundo, cujo espectro das “coisas fora de ordem” expressa pelo ator vai do mais íntimo (“as relações entre as pessoas”) ao mais coletivo (“a destruição do mundo”). Destaque-se que, ao

mencionar os quinhentos anos de permanência de um mundo desaprumado, a crítica dirige-se, de certa maneira, à história da América Latina e mesmo, especificamente, à do Brasil de ontem e de hoje, o Brasil de sempre. Ao relacionar Hamlet com o *rock'n'roll* em contraposição à bossa-nova, que seria um “perder a hora”, um “atraso”, o ator quereria afirmar que ser *rock'n'roll*, música eletrônica e cocaína significaria estar ancorado no tempo presente, no mundo presente? É uma possibilidade.

O ator que interpreta Polônio (Paulo Bordhin) faz leitura que se aproxima do ponto de vista de Zanoni, ao defender sua “teoria pessoal” de que, se Shakespeare é atual, isso se deve ao fato de não termos evoluído em nada (essa não evolução seria o mundo fora da ordem do ator/Hamlet?). Essa visão é expressa com mais detalhes pela canção *Cambalache*, que ele entoava. Enquanto canta, o ator/Polônio encontra-se em primeiro plano. Já no fim da canção, o quadro seguinte apresenta o ator/Hamlet, também em primeiro plano, de cabeça baixa, a escutar com atenção a música. Ele levanta a cabeça ao término do canto e olha para a câmera com ar irritado, a indicar que há concordância entre eles sobre o que expressa a música em sua letra, que apresenta valores invertidos em que a luta de todos contra todos parece vigorar. Sobre a peça de Shakespeare, Burlan também se admira: “Como um texto tão antigo consegue ser ainda tão atual? Pode-se ver como a permanência da grande arte, mas também por um ângulo mais sombrio e pessimista. Não evoluímos esse tempo todo.” (BURLAN *apud* MERTEN, 2014). O mundo fora de ordem seria esse estado em que não há desenvolvimento civilizatório no decorrer do tempo. E a ordem e a lei de matar permanecem. Abaixo, o texto da canção e a sua tradução conforme aparecem no filme.

<p><i>Que el mundo fue y será una porquería, ya lo sé En el quinientos seis y en el dos mil también Que siempre ha habido chorro Maquiávelos y estafãos Contentos y amargaos, valores y dublé Pero que el siglo veinte es un despliegue De maldá' insolente ya no hay quien lo niegue Vivimos revolcaos en un merengue Y en el mismo lodo todos manoseaos Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor Ignorante, sabio, chorro, generoso, estafador Todo es igual, nada es mejor Lo mismo un burro ni un gran profesor! No hay aplazaos ni escalafón Los inmorales nos san iguala'o Si uno vive en la impostura Y otro roba en su ambición Da lo mismo que sea cura Colchonero, rey de bastos Caradura o polizón Siglo veinte, cambalache, problemático y febril El que no llora no mama y el que no afana es un gil</i></p> <p><i>Dale nomás, dale que va Que allá en el horno nos vamo' a encontrar No pienses más, sentate a un lao' Que a nadie importa si naciste honrao' Es lo mismo el que labura Noche y día como un buey Que el que vive de los otros Que el que mata o el que cura O está fuera de la ley</i></p>	<p>Que o mundo foi e será uma porcaria eu já sei Em 506 e em 2000 também Que sempre houve ladrões, Maquiavélicos e safados Contentes e frustrados, valores, confusão, Mas que o século XX é uma praga De maldade e lixo já não há quem negue Vivimos atolados na lama E no mesmo lodo todos se sujaram Hoje em dia dá no memso ser direito ou traidor Ignorante, sábio, besta, pretencioso, afanador. Tudo é igual, nada é melhor, Um burro é o memso que um grande professor Não há aplausos ou méritos Os imorais são iguais a nós Se um vive na impostura E outro vive na ambição Dá no mesmo ser um padre Carvoeiro, rei de paus Cara dura ou político Século XX, “cambalache”, problemático e febril Quem não chora não mama, quem não rouba é um imbecil Já não dá mais, força que vai Vamos nos encontrar no inferno Não penses mais, senta-te ao lado Que a ninguém mais importa se nasceste honrado É o mesmo que trabalha Noite e dia como um boi É o que vive na fartura É o que mata, é o que cura É o que está fora-da-lei</p>
---	---

Cambalache é um tango popular, mas não fala de amores, e sim de política. Não à toa, foi censurado durante todas as ditaduras que ocorreram desde 1943 na história da Argentina. Sua letra é uma queixa sobre um mundo que não é o que deveria ser. No século XX, o compositor desse tango usava com talento os versos a fim de tecer uma crítica social contundente a práticas detestáveis da época, presente, pode-se dizer, ainda no ano de lançamento do filme de Burlan¹⁰⁴. Durante o filme em análise, cada ator/personagem assume papéis trágicos e cruéis, cada um com ideias importantes a dizer, tanto por meio dos versos de Shakespeare em tradução quanto por textos apócrifos ou comentários sobre as falas.

Caso se considere *Hamlet* um roteiro que define as situações e determina as relações entre as *dramatis personae*, os papéis não estão prontos nessa película. Kott (2003, p.

¹⁰⁴ Em 2022, é possível que certo acento moralista da música possa ter sido apropriado por alguns brasileiros com camisas da CBF autoproclamados defensores “da moral e dos bons costumes”, vendo na letra da canção uma atitude antipolítica, antissistema. Porém, entender a canção como obra contrária a um poder estabelecido que permita esse estado de coisas parece ser a perspectiva mais acertada.

70-71) faz notar que a peça de Shakespeare comporta muitos temas, como a política, a violência e a moral, sendo uma tragédia de amor, um drama familiar, nacional, filosófico e metafísico. Chega a dizer que a peça pode ser tudo o que se quer, pois o Príncipe, como uma esponja, “absorve imediatamente todos os problemas de nosso tempo.” (KOTT, 2003, p. 74). Daí a importância de se escolher qual viés se pretende destacar para que a tradução seja um filme histórico, ou um policial, ou um drama político, por exemplo. Que filme é, então, o *Hamlet* desse cineasta? A sua multiplicidade de formas, de vozes, de textos verbais e não verbais contribuem para certo caráter incoeso da narrativa e difícil de identificar os temas de principal relevo.

Essa incoesão e dificuldade impedem estabelecer uma compreensão mais ancorada das ideias norteadoras da obra pela tradição da crítica. A leitura psicológica num sentido mais freudiano – como a do *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier – é bastante amenizada, por conta de alguns apagamentos. Não há, por exemplo, a cena da alcova, em que o Príncipe encara a mãe; nem a da morte da rainha, cujo assassinato é apenas mencionado na fala de Laertes (Eduardo Bordinhon). Também não se destaca tanto a leitura filosófica e metafísica, apesar de serem declamados alguns dos famosos monólogos. A questão política é bem atenuada pela ausência de Fortimbrás e de tudo que a ele se relaciona. Ainda que tenhamos a família real, Hamlet, em algumas cenas, é mostrado de forma similar a um cidadão paulistano comum, conforme já assinalado. No filme, a cena em que o Príncipe assassina o rei é contrastada com um ato real captado por câmera de segurança (Figura 38) em que um filho mata o pai na Turquia (cf. BURLAN, 2014b) e destaca como o drama do Príncipe pode também ser o drama de um homem comum. O riacho (*brook*) em que morre Ofélia é relacionado ao rio Tietê em planos contrastantes. A tragédia política dinamarquesa torna-se drama pessoal. Portanto, tão difícil quanto classificar essa adaptação de Burlan é identificar o mundo fora de prumo em que ele se insere.

Figura 38 – Assassinatos



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Outra adição importante na narrativa fílmica que retoma a temática da política na peça é a inserção da praça como espaço de exercício/exposição de cidadania/de fala. Esse espaço de democracia concretiza-se quando a representação sai do ambiente doméstico e é levada para o espaço público. As representações na rua, com interpelações aos que as assistem, tornam a arte um diálogo direto com as pessoas e destacam o ambiente público do espaço da praça, que, nas palavras de Maria da Glória Gohn (2014, p. 14), compõe a própria história da humanidade, pois é lugar por excelência de espaço público para o exercício da

cidadania. Dito por Hamlet, o texto abaixo destaca um tema relevante na fragmentada narrativa da película. Eis o dito:

Hamlet: Os poderes não precisam de câmeras de vigilância.
 Bem se diz que a liberdade é a saída; que, sem liberdade, não há solução. É aí que os poderosos riem silenciosamente de alegria, pois não existe liberdade que não venha do rei, do poder, ou da língua. É. Nós falamos as palavras do poder, nós nascemos com ele, fodemos com eles, nós morremos com eles.
 O poder não precisa de câmeras de vigilância.
 Eles precisam que nós acreditemos que existe alguém por detrás delas.
 Todo aquele que já cometeu a mais leve transgressão sabe, antes mesmo da aparição do monstro, nós já estávamos lá, com medo, gelados, quando não arrependidos.
 É. A linguagem é a mais poderosa das instituições. Ela nos habita, não somos nós que as habitamos.
 Pobres daqueles que acreditam que existe uma solução fora dos muros do castelo. Ano após ano, criou-se dentro de mim uma gramática que, silenciosamente, me dita o modo correto de agir, de amar, de imaginar.
(Dirigindo-se ao público.)
 Quais palavras caracterizam você? Você. Quais palavras caracterizam você? Hã? O que você julga mais pessoal seu? Caráter? Ah, o caráter!
 O que é a tragédia para você?
(Ouve-se alguém dizer “a desigualdade”.)
 A desigualdade.
 “A vingança não é necessária”, muitos disseram. Mas meu tio assassinou o irmão dele, meu pai, e se casou com a minha mãe. Devo, ou não devo matá-lo?
 Eu preciso ser cruel para ser justo. Aqui começa o mal, o pior ainda vem.

A afirmação peremptória de que não há liberdade porque o discurso hegemônico (“as palavras do poder”) é o das classes dominantes, discurso alicerçado na linguagem¹⁰⁵ (“língua”), gera, por si só, inúmeros questionamentos tanto pelo prisma da sociolinguística quanto da psicolinguística. A linguagem faz parte do cotidiano humano, sendo percebida com naturalidade. Dessa maneira, poucas pessoas identificam-na como um instrumento de controle, coerção social e formação de valores. Ela é criadora de identidades e domínio, podendo ser inclusiva ou excludente, pois na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que adentram todas as áreas da interação social, fazendo com que as pessoas caracterizem a si mesmas com as palavras ideologicamente escolhidas pela classe dominante. O uso das *Homilias* pela rainha Elizabeth, comentado no capítulo 3, por exemplo, ilustra a eficácia da palavra na criação de valores e atitudes, que acabam por tornarem-se predominantes na sociedade. A “gramática” do poder, silenciosamente, passa a habitar o indivíduo. Coitado daquele que desobedecer à ideologia hegemônica; porque, além do peso da lei, há a própria consciência a acusá-lo (“com medo, gelados, quando não arrependidos”). Ao fazer essas considerações, o personagem cinematográfico/teatral Hamlet questiona-se sobre a licitude de

¹⁰⁵ Compreenda-se linguagem aqui como a define Dubois *et al.* (2006, p. 387): capacidade específica à espécie humana de comunicar por meio de um sistema de signos vocais, que coloca em jogo uma técnica corporal complexa e supõe a existência de uma função simbólica e de centros nervosos geneticamente especializados.

matar ou não o tio. “Ser” significaria vingar o pai, “não ser”, renunciar à luta. Justiça e crueldade se combinam para produzir o mal, que originará algo pior. O que seria esse mal e esse pior? A morte da família real? A desordem do Estado? O *nonsense* da vingança? A permanência desse tipo de justiça?

Outra possibilidade de interpretação para essa fala seria a ideia de que “ser” seria não se deixar acorrentar a um papel construído pelo discurso laudatório dos valores hegemônicos, tornando-se “não ser” a opção por outros valores, em busca da liberdade que não seja a liberdade oferecida pelo poder? O dilema do “ser ou não ser” acomete a pobre Ofélia, que expõe seu conflito de mulher em carta ao príncipe dinamarquês. A cena ocorre imediatamente à da praça, em que Hamlet declama o discurso supracitado, e depois daquelas em que há as admoestações do irmão, Laertes, e do pai, Polônio (Figura 39).

Figura 39 – Ofélia e o espectro



Fonte: *Hamlet*, dir. Cristiano Burlan

Ofélia: Meu adorado Hamlet,
Sou pluma leve, mas que tem o desejo iminente de pousar. Por interdição, permanece num voo atônito, sem arroubos de aventura, sem relampeios de liberdade. Poderia você me soprar para que permaneça nesse voo? Poderia eu seguir com o frescor de minhas escolhas? Poderia eu ser voluptuosa no afeto e nos abraços? Como manter a doçura sob a custódia da libertinagem?
Sê clemente, Ofélia! Sê Amélia, Ofélia!
Se o senhor é vassalo de seu povo, pode o povo ser mulher?
Meu bom senhor, só encontrei dois caminhos possíveis: sublimar ou tornar-me paisagem. Eu penso o que poderia acontecer de mim, mergulhada num instante de interesse em que Ofélia fosse eu. Ofélia é uma realidade inventada. Queria Ofélia ser eu. Sendo eu, serei, então, Ofélia. Beijos e canduras.

Como se pode observar, o texto poético e sensível expõe uma jovem mulher buscando ser ela mesma em meio às amarras sociais que lhe são impostas. Esses acréscimos ao texto de Shakespeare atualizam questões de valorização dessa minoria, questionando a posição de subalternidade. Ofélia é ordenada a ser Amélia, permanecendo no ar, impulsionada talvez pelo próprio Hamlet; mas deseja ser ela mesma, capaz de pousar e ser senhora de seu senhor: “Se o senhor é vassalo de seu povo, pode o povo ser mulher?”. A loucura seria a sublimação, visto que ela, como Hamlet (outro que emprega a loucura), são os únicos que veem o fantasma no filme? Com Ofélia, o espectro sempre está com camisa de força, elemento que, figurativamente, simboliza aquilo que limita ou impede o movimento ou a ação. O fantasma surge, aparece a Hamlet, ordena-lhe que mate. Essa ordem vai gerar a morte de Ofélia, em sua loucura e devaneio.

Em outro momento, na cena em que Ofélia caminha dentro de um túnel, escuta-se, em *voice-over*, a atriz Ana Carolina Marinho expondo sua análise da personagem que ela representa. Eis um dos trechos:

Todas as vezes que eu leio [*Hamlet*], eu tenho a sensação de que, talvez por Ofélia ser uma imagem construída por um homem, pelo Shakespeare, ela é uma possibilidade apenas, né? Assim, tipo, ela pode ser um tanto mais. A impressão que eu tenho é que normalmente as leituras de Ofélia esgotam, ou esvaziam, ou retiram o potencial político dela, sabe? A ideia dela mulher livre desse destino trágico que o seu corpo, como condição de mulher, o destina, sabe? Às vezes eu tenho a impressão de que sempre ela cai quase como eu sou um corpo mulher, e aí eu terei um destino fatal. E normalmente as mulheres na tragédia são colocadas para serem retiradas delas de forma trágica, né?, se eu for pensar assim. Então, a Ofélia tá nisso, nessa loucura histórica, nessa morte patética, mas eu acho que Ofélia se matou. E eu acho e, não acho que o galho se quebrou porque acho que seria muita ingenuidade de uma mulher com esse potencial ter apenas o galho quebrado e cair. Eu acho que ela é consciente dessa morte. Eu acho que, por favor, não poupem ela disso, sabe? Já poupam ela o tempo, a tragédia inteira de ela ser o que deseja ser, da possibilidade de ser outra coisa. Não retirem dela a vontade dela ter se matado.

O comentário da atriz afirma a luta da jovem Ofélia contra as palavras de poder – expressas, principalmente, pelo irmão e pelo pai – sobre seu papel de mulher nessa sociedade patriarcal. Papel que lhe é definido a partir da concretude de seu corpo, subjugado por ser do sexo feminino. Ofélia é moralmente assassinada em sua dignidade e capacidade de ser além do que o poder lhe circunscreve. Quais caminhos a donzela pode seguir para ser livre? Em primeiro lugar, a loucura, que promove alheamento; em segundo lugar, a decisão de, ao matar-se, ter o poder sobre o próprio corpo e à própria vida?

O corpo morto de Ofélia, em meio primeiro plano, aparece boiando nas águas. Imediatamente a essa cena, segue-se a imagem, em panorâmica, do rio Tietê. Assim, essas duas cenas fazem com que o símbolo da água seja encarado em dois planos opostos (Figura 40). As águas, massa indiferenciada, representam, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 15), a infinidade dos possíveis; possuem as promessas do desenvolvimento. O mergulho da jovem pode ser entendido como forma de libertar-se da gramática que, nas palavras do ator/Hamlet, dita, silenciosamente, o modo correto de agir, de amar, de imaginar. Por outro lado, a água também é fonte de morte e de destruição (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 16), como parece indicar a imagem do poluído rio Tietê.

Burlan lançou seu *Hamlet* em 2014, ano em cujo janeiro convocou-se um protesto via Facebook com o lema “Não vai ter Copa”. A convocação mobilizou trinta cidades, sendo dez capitais e o Distrito Federal, segundo informações de Gohn (2014, p. 11). Chamadas por vários movimentos sociais, sindicatos e partidos políticos, as manifestações prosseguiram nas cidades sedes dos jogos, sendo comemorado em 15 de maio daquele ano o “Dia Internacional de Lutas Contra a Copa” (15M), reunindo aproximadamente 17,5 mil manifestantes em quatorze capitais, ainda segundo dados de Gohn (2014, p. 11). Essas manifestações são herdeiras das que ocorreram no ano anterior, que consistiram no maior evento político no País daquele ano. Durante as gravações de *Hamlet*, o diretor e os atores não sabiam das grandes implicações desses protestos para a história política recente do Brasil. Certo que as manifestações, batizadas de Jornadas de Junho, estavam acontecendo, e é tentador buscar relações que associem essas manifestações à tradução fílmica que estava sendo feita de uma peça política. Mas não é isso que acontece, pois não há nada na película que retrate essas manifestações sociais ou se refira a elas. Ou seja, não há referências às Jornadas de Junho. Entretanto, destaca-se, a partir das inserções na película de Burlan, um contraponto entre as palavras do poder hegemônico e a busca de expressão de vozes periféricas. Considerando esse contraste, os avanços sociais e as lutas identitárias ocorridas na história recente do Brasil parecem estar colocados no filme de Burlan. Lutas propiciadas pelos investimentos sociais governamentais.

Para Schwarcz e Starling (2018, p. 503), depois do saneamento financeiro possibilitado pelo Plano Real, o País cresceu, e houve a implementação de projetos sociais pioneiros, como Bolsa Escola, Bolsa Alimentação, Comunidade Solidária, Capacitação Solidária e Alfabetização Solidária. As historiadoras também afirmam o seguinte:

Com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002, as classes populares entraram para valer na disputa pela alternância de poder. [...] A partir de 2003, o Brasil assistiu a uma ampliação democrática da República. As grandes marcas dos dois governos de Lula foram o combate à miséria, a redução da pobreza e a expansão da inclusão social. [...] Foram mantidas as práticas democráticas, e houve avanço na criação de políticas estruturantes e em escala para incorporação dos brasileiros à rede de proteção social. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 503)

Nesses governos petistas, houve maior empenho para os direitos de mulheres, crianças, adolescentes, idosos, negros, indígenas e LGBTQIAP+, além de investimentos nas áreas de educação, saúde, emprego e moradia da população e transferência de renda para os mais pobres. Em um ambiente de avanço na conquista dos direitos humanos e de valorização dos mais marginalizados economicamente, há maior exercício democrático. Assim, como nota Pinheiro-Machado (2019, p. 29), os atores da sociedade, detendo maiores recursos econômicos e políticos em uma sociedade sem repressão, possuem liberdade para protestar.

Para Schwarcz e Starling (2018, p. 506), as Jornadas de Junho sinalizam o fim do período da redemocratização do Brasil, sendo que o País, dali por diante, deveria fortalecer as instituições públicas, expandir a democracia e consolidar a própria trajetória da cidadania. Essa expansão democrática pressupõe as demandas ligadas à questão de gênero, de sexo, de etnia, de região e geração. As historiadoras destacam ainda o seguinte:

Uma das grandes novidades é a existência de novos clamores em favor de direitos civis, os “direitos da diferença”, evocados por uma série de movimentos sociais, como o movimento negro, o movimento LGBT, o movimento quilombola, o movimento feminista, entre tantos outros. Tardou, mas uma nova agenda levou a que mais e mais brasileiros imaginassem uma cidadania que não se limitasse ao direito à igualdade, mas também demandasse o direito à diferença na igualdade. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 507)

Se essas transformações, essas mudanças de eixo, contribuíram para maior participação cidadã de sujeitos subordinados e emudecidos em um país de secular servidão, foram, por outro lado, estopim para a reação. Pinheiro-Machado (2019, p. 32) constata que o Brasil, ao iniciar uma profunda transformação em termos de mobilidade, distribuição de renda e inclusão social e financeira, principiou um processo de insubordinação das camadas populares, que cada vez mais tinham acesso a aspectos e ambientes da vida econômica e social que lhes eram negados até então. Assim, continua Pinheiro-Machado (2019, p. 32), em um país de cultura servil como o Brasil, isso se tornou uma afronta. Ainda que os lucros dos bancos continuassem exorbitantes e a economia crescesse para todos, as elites e as camadas médias se viam perdendo privilégios. O poder sobre o qual o Brasil se estruturara por 500 anos estava minimamente ameaçado, e isso já era demais. Esse recalque histórico começou a

explicitar-se em junho de 2013. Mais tarde, seria um dos motivos que garantiriam a eleição de Bolsonaro à Presidência da República.

Ao se pensar esse panorama muito geral das modificações sociais ocorridas, parece que o filme de Burlan resulta de certo acúmulo de lutas das pautas sociais anteriores a 2013 – quando grupos minoritários obtiveram a concretização de direitos e buscaram maior participação e protagonismo na sociedade brasileira – e estabelece diálogo profícuo com o novo momento da História.

6.4.2 *Quem és tu que usurpas...?*

a mote it is to trouble the mind's eye

(SHAKESPEARE, 2000, p. 203)

Quem é o usurpador no drama shakespeariano ensaiado e apresentado pelos atores do filme de Burlan? O rei Cláudio. Sobre a usurpação, a montagem da peça de Shakespeare inserida na película não foge do que foi exposto sobre esse assunto na seção 6.1.2. Destaque-se a cena do discurso do rei, a primeira da peça de Shakespeare a ser representada na película de Burlan e comentada na seção 3.1. Caso se leve em conta os comentários sobre a peça ditos pelos atores, a resposta pode ser outra. Quem, ou o quê, afinal, usurpa? O que é usurpado? Esses questionamentos suscitam esboços de resposta a partir das inserções feitas no filme em discussão.

A personagem-diretora menciona a usurpação quando afirma que existe uma ordem, uma lei: “matar quem roubou o teu lugar”. Esse comentário, aparentemente, não apresenta novidade na abordagem desse tópico pela crítica tradicional, destacadamente no que tange ao grande Mecanismo de Kott (2003). A propósito da representação da peça dentro do filme de Burlan, não há muito a acrescentar além do exposto no tópico 6.1.3.

Há a possibilidade de se alargar o conceito de usurpação caso se considere as inserções, destacadamente o discurso do ator/Hamlet, transcrito na página 191, de maneira a julgá-lo como denúncia de interferência indevida dos “poderes” à tomada de decisão nos aspectos mais pessoais da liberdade individual. Segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009), usurpar pode ser entendido como apossar-se de algo, assumir, obter ou fazer uso de algo sem direito, de modo indevido. Portanto, a interferência denunciada pelo ator/Hamlet, a qual ocorre por meio da linguagem, usurpa até a consciência e aprisiona os indivíduos no “castelo” (imagem de Elsinor como prisão?).

Caso se coteje os textos da fala do ator/Hamlet escrita na página 190 e as falas de Ofélia, transcritas na página 191, pode-se traçar um arcabouço ideológico estruturado pelos “poderosos” (como diz o ator/Hamlet) que se articula com a ideia de dever, de tarefa a ser concretizada. Em Shakespeare, Hamlet é impelido pelo fantasma do pai a concretizar uma ação que, de certa maneira, usurpa parte da liberdade individual do Príncipe: ele deve matar o tio porque, dentro do constructo ideológico que não se sustenta mais em um mundo moderno de que Hamlet é parte, essa ação deve ser levada a cabo pelo filho do rei assassinado. É a ordem, a lei de matar quem ocupou o lugar do outro. Quando a atriz/Ofélia tece suas considerações, há um posicionamento rebelde contra o arcabouço que delimita o campo de ação de uma jovem mulher e, por isso, apossa-se da consciência de agir livremente da personagem.

As inserções no filme trazem o tema da morte de maneira recorrente, e não poderia ser diferente, visto que a tragédia *Hamlet* aborda com destaque essa temática, já comentada e analisada por séculos de crítica. Na seção sobre o mundo fora de prumo (6.4.1), apresentou-se uma sociedade corrupta, de valores invertidos, de todos contra todos (veja-se o que sem expõe na canção *Cambalache* e no comentário do ator/Hamlet na página 191).

O resultado desse estado de coisas é a morte, entendida não somente como a interrupção das funções vitais. Como fenômeno sociocultural, a morte adquire os mais diversos significados, sempre associados a contextos, sujeitos e universos simbólicos específicos. Enquanto parte integrante da vida, a morte presentifica-se em variadas situações cotidianas, como o filme parece problematizar. As mortes que ocorrem na película remetem ao mundo fora de prumo, do qual é consequência. O assassinato do pai de Hamlet confirma a luta de todos contra todos; o desejo suicida revela-se, em Hamlet, como possível desistência da luta (o cartaz de divulgação do filme – Figura 40 – apresenta uma fotografia que simula o suicídio) enquanto, em Ofélia, o suicídio adquire certo valor de resistência.

Enfim, a morte revela, em Burlan, o homem diante de uma miserável condição. Ele vive em uma sociedade, fruto de anos de colonização, de que os outros à sua volta podem lhe prejudicar em qualquer ocasião e de que ele só vale o quanto vale por si, sem ajuda dos outros.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

So much for this, sir.

(SHAKESPEARE, 2000, p. 394)

Um caminho longo foi percorrido desde o projeto inicial desta pesquisa até sua finalização. Aliás, antes mesmo da elaboração do projeto, por exemplo, a obtenção de um dos filmes do *corpus* levou, aproximadamente, dois anos. Depois de buscas feitas na internet, e-mails enviados a outros pesquisadores, visita à Cinemateca brasileira, pedidos de ajuda a amigos e desconhecidos e mensagens remetidas ao diretor (cujo e-mail foi difícil conseguir), o filme foi adquirido, completando a filmografia da pesquisa.

O pesquisador não pode prescindir de uma hipótese para desenvolver sua análise do objeto de estudo. É importante destacar, todavia, que, além do que pode ser mensurável, existem probabilidades e muitas interrogações. Tendo isso em consideração, acatou-se o lado provável das coisas, admitindo-se a existência do indeterminado. Postas essas observações, reafirma-se que esta tese intentou examinar com atenção as adaptações filmicas do Hamlet shakespeariano *O jogo da vida e da morte*, de Mário Kuperman, *A herança*, de Ozualdo Candeias, e *Hamlet*, de Cristiano Burlan, a partir do prisma cultural, o qual refrata o processo de tradução. Buscou-se abrir caminho por meio da análise racional com base nos referenciais teóricos empregados. A propósito da fortuna crítica sobre Shakespeare, destacou-se, entre outros autores, Hadfield (2004), Heliadora (2005) e Ghirardi (2011). Quanto à fundamentação teórica a respeito das questões sobre leitura, interpretação e público, a pesquisa baseou-se, destacadamente, em Bloom (2001), Jouve (2002) e Compagnon (2010). Outros fundamentos teóricos relacionam-se à ideia de tradução como reescritura de Lefevere (1992) segundo concepção da tradução dos Estudos Descritivos de Toury (1995) e da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), e do conceito de tradução transcultural de Diniz (1999) e de tradução intercultural segundo Silva (2013).

Convém ressaltar que, ao se escrever este trabalho, reformulou-se o assunto sobre o qual se escreveu, pois ninguém escreve sem dar nova forma ao tema sobre o qual se escreve. Em outras palavras, ao se produzir este trabalho, traduziu-se. Em certos momentos, houve exposição das vozes de outros pesquisadores e estudiosos, sobre as quais se meditou, se comentou, se discutiu. Em outras situações, ocorreram acenos para descobertas pessoais e alheias, juntamente com convites à reflexão.

Primeiramente, no capítulo “Por que Shakespeare?”, justificou-se a importância do autor inglês na construção da identidade latino-americana, destacando o processo de *imitatio* feito pelas culturas não hegemônicas em contraposição ao da *creatio*. Viu-se que, caso se entenda a originalidade como *creatio*, o autor é visto como um demiurgo; se, em vez disso, for concebida como *inventio*, ele se destaca como leitor desejoso da tradição, assimilando-a e renovando-a. Dessa maneira, no caso de culturas não hegemônicas, a tradução encontra-se na posição central no desenvolvimento da tradição, porque, comumente, reforçam imagens hegemônicas. Enfim, a história particular da América Latina fez da emulação uma questão que se impôs, já que o sujeito latino-americano releu e possuiu a literatura canônica europeia e estadunidense, adaptando-a a propósitos políticos próprios. Explanou-se também a presença dos ingleses no Brasil, enfatizando a obra de Shakespeare na cultura brasileira.

Em seguida, em “*Hamlet*: teatro do poder”, demonstrou-se que *Hamlet* é uma obra política. Para isso, dissertou-se sobre o caráter político do teatro elisabetano, e discorreu-se sobre a perspectiva presente na dramaturgia de Shakespeare em relação ao poder sob a dinastia Tudor. Concluiu-se que o pensamento político que permeia a dramaturgia shakespeariana é livre de considerações que não sejam, eminentemente, políticas, destacando a ideia de que existe a necessidade de uma ordem do Estado, já que não haveria benefícios à nação em um reino conturbado.

Depois, no capítulo “Leituras, interpretações, traduções e outros membros da trupe”, visando ao desenvolvimento do percurso teórico-analítico da pesquisa, apresentaram-se revisão e revisitação dos conceitos de leitura, interpretação e tradução. Com isso, investigaram-se as traduções fílmicas de *Hamlet* no campo dos estudos da leitura e da tradução, buscando perquirir questões que pudessem abrir veredas que possibilitassem um horizonte metodológico textual e cultural de leitura e tradução para a abordagem dos filmes selecionados para análise nesta pesquisa. Ao se propor a metodologia, citou-se o conjunto de categorias analíticas delineadas por Silva (2013) a fim de entender as reconfigurações de sentido do texto de partida ao ser traduzido para uma nova língua, um novo código e uma nova cultura e identificar com mais acuidade o processo (inter)/(trans)cultural de tradução: a língua falada, a trama, o cronótopo, as dominantes genéricas e o estilo de encenação.

Posteriormente, em “Shakespeare e suas traduções para o cinema brasileiro”, fez-se um resumo das adaptações das peças desse dramaturgo para o cinema do Brasil. Além disso, discorreu-se um pouco sobre o processo de adaptação pelo qual passou a peça *Hamlet*.

Finalmente, no capítulo “O tema da política em *Hamlet* e sua adaptação para o cinema brasileiro”, levou-se a cabo a análise das traduções cinematográficas brasileiras dessa

peça. Analisaram-se alguns aspectos presentes nessa obra de Shakespeare que circundam o mundo político apresentado e ligam-se estreitamente entre si: a percepção de “mundo fora de prumo”, a legitimidade do governo, a corrupção e a morte. Buscou-se, dessa maneira, compreender como Candeias, Kuperman e Burlan traduziram esses aspectos e levaram o público a refletir sobre o Brasil por meio de um texto da tradição literária inglesa deslocado no espaço e na história.

Ao se tecer comentários sobre o *Hamlet*, de Shakespeare, apresentou-se a peça como um texto para o Globe, para o palco propriamente dito, onde as peças ganhavam vida e tinham importância. Tentou-se circunscrevê-la ao gênero teatral em voga e explanou-se o valor da linguagem para o teatro elisabetano. Viu-se que o mundo da peça reapresenta, em chave artística, um mundo em transformação, cujas respostas do medievo não respondem às questões do moderno. Observou-se como um poder ilegítimo e incapaz de manter a ordem do Estado degenera em corrupção, assassinato e morte.

Ao analisar o filme *O Jogo da vida e da morte*, de Mário Kuperman, compreendeu-se a peça de Shakespeare como tradução crítica à ditadura militar, apresentando o regime como mundo fora de prumo, mantido por corrupção e morte. Ainda que a película não se filie a nenhum movimento cinematográfico brasileiro, há cenas em que a gramática do *film noir* e do movimento expressionista alemão é notada, promovendo uma atmosfera soturna que ambienta a narrativa. O verso de Shakespeare torna-se linguagem coloquial em trechos resumidos da película. O cronótopo apresentado substitui a Dinamarca de Hamlet por uma favela paulistana de fins da década de 1960, realocando o drama histórica, geográfica e culturalmente para o Brasil ditatorial pós-1968, ano de emissão do AI-5. Há cortes na trama, o que era de se esperar de qualquer adaptação de uma peça que pode levar até quatro horas de apresentação. Os meios ilícitos e obscuros empregados por Cláudio a fim de conservar seu poder podem ser relacionados aos expedientes usados pelos militares ditadores para, sob o verniz de pretensa legalidade, justificar a manutenção deles no governo do Brasil. Sobressaem, na película, imagens de lixo e urubus, destacando a corrupção, causadora de diversas mortes ocorridas no drama. É o estado de coisas corrupto e envenenado daquele momento histórico brasileiro que a película de Kuperman delata por meio da tradução cinematográfica de uma peça shakespeariana sobre usurpação, envenenamento e morte, apresentando o Brasil como uma prisão, como a velha Dinamarca o foi para Hamlet.

Da análise do filme *A herança*, de Ozualdo Candeias, percebeu-se que há também realocação histórica, geográfica e cultural do drama de Shakespeare, atualizando a história para o Brasil rural dos anos 1920 a fim de revelar o país de fins dos anos 1960. O texto de

Hamlet é sumariado em poucas legendas, mantendo-se o desenvolvimento da história por meio de um articulado arranjo dos olhares das personagens para dentro e para fora dos planos, prescindindo das palavras e abusando dos *close-ups*. Há interseções, no que diz respeito ao gênero, a certos filmes de faroeste, com destaque para a violência empregada na manutenção do poder territorial. O Reino da Dinamarca da peça de Shakespeare passa a ser uma fazenda, metonímia de uma das faces da organização do sistema social e político do Brasil que envolvia as questões agrárias. A tradução fílmica de *Hamlet* efetuada por Candeias busca afirmar a causa social da terra, engajando-se em diversos discursos que abordavam a necessidade de uma reforma agrária no Brasil. O velho pensamento sobre a propriedade da terra defendida pelo antigo senhor cederá lugar a novo ideário social da terra trazida por Omeleto. A luta pela retomada da propriedade das mãos do usurpador é violenta, trazendo morte para a família de Omeleto, mas a doação das terras torna-se esperança de que a história a seguir será de solidariedade e bonança.

Quanto à adaptação feita por Cristiano Burlan, *Hamlet*, destacam-se as interseções entre o texto dramático, o teatro e o cinema, em um trabalho metalinguístico. Visto o cineasta não buscar uma versão literal da peça, mas ressaltar sentidos outros presentes no texto, ele abre espaço a posicionamentos dos atores. Assim, justapõe ficção e crítica e analisa aspectos da crítica com certa poética própria, o que dificulta a classificação do filme. A fim de atualizar a peça, parte do enredo é transposto para a cidade de São Paulo contemporânea, que assume papel de personagem, ora indiferente às agruras das outras personagens, ora espaço participante do espetáculo. A trama sofre alterações tanto na sequência das cenas quanto na supressão de algumas delas, além de inserções de cenas inexistentes no texto shakespeariano. Burlan faz de sua obra um encenar em desenvolvimento, convertendo o filme em processo. O verso de Shakespeare, em português, é intercalado com as variações coloquiais contemporâneas, gerando um mosaico linguístico. A tragédia política da peça shakespeariana torna-se também drama individual contemporâneo, sendo difícil identificar o mundo fora de prumo em que ele se insere. Parece que o mundo fora de eixo seria um estado em que não houve desenvolvimento civilizatório no decorrer do tempo, em que a ordem e a lei de matar permanecem. Nota-se que o filme de Burlan pode ser visto como resultante de certo acúmulo de lutas das pautas sociais anteriores a 2013, quando grupos marginalizados conquistaram direitos e buscaram maior participação e protagonismo na sociedade brasileira.

Após os resultados desta pesquisa, vislumbram-se alguns outros estudos que contribuiriam para compreender como a obra de Shakespeare fez o público-alvo pensar a

política da cultura receptora. Um assunto que poderia ser desenvolvido a partir desta tese já foi mencionado na nota de rodapé número 88, na página 128, quando se chamou a atenção para o uso de Shakespeare durante a ditadura militar brasileira; as traduções fílmicas da obra shakespeariana foram muito frutíferas nesse período de arbítrio. Outro estudo que poderia ser desenvolvido a partir deste seria buscar compreender se o fato de se traduzir em um período ditatorial ou democrático ressalta ou ameniza os aspectos eminentemente políticos de Hamlet. Aparentemente, os filmes de Kuperman e Candeias são filmes mais políticos do que a tradução de Burlan, que trabalha em um regime democrático.

Além de estudos acadêmicos que contribuem para o conhecimento de como a *imitatio* brasileira vê Shakespeare, afirma-se que, sobretudo, urge que mais tradutores filmem Shakespeare a fim de que possam contribuir para a compreensão dos riscos que sofremos quando se chega ao poder um extremista que, apesar de alcançar o governo por via democrática, busca usurpar a governança, corrompe as instituições e provoca mortes, por meio de discursos venenosos e ações perversas.

Durante a produção desta tese, a pesquisa modificou a leitura que o pesquisador tinha da obra do dramaturgo inglês e de sua época. O pesquisador traduziu as interpretações dos diversos cineastas sem fugir, por impossível, da cultura e das circunstâncias pessoais dele, pesquisador, com destaque à situação sociopolítica sob o desgoverno de 2019 a 2022, o que o fez concluir que precisamos de um Shakespeare antibolsonarista, precisamos de mais Hamlets brasileiros.

REFERÊNCIAS

A FLORESTA que se move. Direção de Vinícius Coimbra. [S. l.]: EH! Filmes, 2015. 1 DVD. (99 min.)

A HERANÇA. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo: Longfilm, 1970. 1 vídeo. (90 min.). Publicado pelo canal Kanacubana. Disponível em: https://www.google.com/search?q=a+heran%C3%A7a+ozualdo+candeias+imdb&sxsrf=AJOqlzWSKa9RtZWU5OHFewtpxYF9pKDSGw:1677718690146&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUKEwjHnryUhbz9AhVUALkGHfCgDVIQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1242&bih=597&dpr=1.1#fpstate=ive&vld=cid:ab7c85b8,vid:OdOA0XUrXlg. Acesso em: 2 mar. 2023.

A MARGEM. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo: [s. n.], 1967. 1 vídeo. (96 min.). Publicado pelo canal J U L I O C E S A R. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WX3OQufljvE>. Acesso em: 5 mar. 2023.

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Orientador: Fernão Vitor Pessoa Ramos. Campinas. 2002. 228 f. Tese (Doutorado em multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2002.

ÁGUIA na cabeça. Direção de Paulo Thiago. [Rio de Janeiro]: Embrafilme, 1984. 1 vídeo. (101 min.). Publicado por Aom. Disponível em: <https://vimeo.com/71163763>. Acesso em: 5 mar. 2023.

ALLEN, John William. **A history of political thought in the sixteenth century**. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

AMADOR. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo: Bela Fimes, 2014. 1 DVD. (95 min.).

AMORIM, Marcel Alvaro de. **Da tradução/adaptação como prática transcultural: um olhar sobre o Hamlet em terras estrangeiras**. Orientador: Roberto Ferreira da Rocha. Rio de Janeiro. 2016. 183 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/14_RNoTty0E2CaW3tTKm8yPCK4spI0W1s/view. Acesso em: 2 ago. 2020.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios; 74)

ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. AS ALEGRES comadres. Direção de Leila Hipólito. [Barueri/SP]: Imagem Filmes, 2003. 1 DVD. (109 min.).

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. v. 3

BARBOSA, Antônio. ‘Morte de Getúlio, em 1954, adiou o golpe em 10 anos’, diz historiador. **Senado Notícias**, Brasília, 22 ago. 2014. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/08/22/morte-de-getulio-em-1954-adiou-o-golpe-em-10-anos-diz-historiador>. Acesso em: 4 jan. 2022.

BARROS, Carlos Juliano. Violência no campo explode enquanto questão agrária sai do radar político. [S. l.]: **UOL Economia**, 18 abr. 2022. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/colunas/carlos-juliano-barros/2022/04/18/a.htm>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 24)

BENSE, Max. **Pequena estética**. 3. ed. Organização e tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates; 30)

BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 47-56, set./dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/07.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2020.

BEZERRA, Paulo. Um crítico muito original. *In*: VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. (Biblioteca Pierre Menard)

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a.

BLOOM, Harold. **Hamlet: poema ilimitado**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001b.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOBBIO, Norberto. Política. *In*: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Tradução de Carmen C. Varriale *et al.* 11. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOHANNAN, Laura. Shakespeare in the bush. *In*: ESTEVES, Lenita Rimoli; AUBERT, Francis Henrik. “Shakespeare in the bush”: história e tradução. **Tradução & Comunicação** :

Revista Brasileira de Tradutores, São Paulo, n. 17, p. 135-159, 30 jul. 2008. Disponível em: <https://revista.pgsskroton.com/index.php/traducom/article/view/2103>. Acesso em: 7 jan. 2023.

BOQUET, Guy. **Teatro e sociedade**: Shakespeare. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Kronos)

BORGES, Augusto Carvalho. **As bordas de um vazio**: imagem e memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971). Orientador: Heloisa Murgel Starling. 2009. 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-87097/as-bordas-de-um-vazio--imagem-e-memoria-na-obra-de-ozualdo-candeias-1967-1971>. Acesso em: 24 jun. 2022.

BORGES, Jorge Luis. Oral. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. v. IV.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. *In*: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

BRADLEY, Andrew Cecil. **A tragédia shakespeariana**: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BRASIL. **Ato institucional nº 1, de 9 de abril de 1964**. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa, de 9 abril de 1964. Brasília, 1964. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm. Acesso em: 8 out. 2022.

BROOK, Peter. **Reflexões sobre Shakespeare**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

BURGUESS, Anthony. **A literatura inglesa**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

BURLAN, Cristiano. Cristiano Burlan, um cineasta na periferia: A trajetória particular do autor do premiado “Mataram meu irmão”: Capão Redondo, ódio à polícia, literatura contra a barbárie e dezesseis filmes. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet. **Outras Palavras**, [S. l.], 22 mar. 2014a. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/cristiano-burlan-um-cineasta-na-periferia/>. Acesso em: 15 maio 2022.

BURLAN, Cristiano. Cristiano Burlan: entre Hamlet e a Elegia. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet. **Outras Palavras**, [S. l.], 10 nov. 2014b. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/2014/11/10/cristiano-burlan-entre-hamlet-e-a-elegia/>. Acesso em: 15 maio 2022.

BURNETT, Mark Thornton. **Hamlet and world cinema**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

CABEZAS cortadas. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1971. 1 vídeo. (94 min.). Publicado por Martin Gonzalez. Disponível em: <https://vimeo.com/435754816>. Acesso em: 5 mar. 2023.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectivas, 2006. (Debates, 247)

CAMPOS, Sirlei Santos. Leituras pós-coloniais d'*A tempestade*: um breve panorama. **Revista de Ciências Humanas**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 89-98, fev./jul. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/3847>. Acesso em: 3 jan. 2021.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. (Coleção reconquista do Brasil)

CANDIDO, Antonio. Prefácio. *In*: HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CÁNEPA, Laura Loguercio. O Expressionismo alemão. *In*. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético)

CARNAVAL no fogo. Direção de Watson Macedo. Rio de Janeiro: Atlântida, 1949. *1 vídeo*. (77 min.). Publicado pelo canal Kinho Gaymer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHO8wT6LfYc>. Acesso em: 5 mar. 2023.

CARNEIRO, Flávio. **O leitor fingido**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CARNEIRO, Gabriel. O cinema contra a barbárie. *In*: **Revista de Cinema**. [S. l.], 4 ago. 2016. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2016/08/o-cinema-contra-a-barbarie/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

CARTA às brasileiras e aos brasileiros em defesa do Estado Democrático de Direito!. São Paulo, 11 ago. 2022. Disponível em: <https://www.estadodedireitosempre.com/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

CARVALHO, Frank Viana. **O pensamento político monarcômico**: da limitação do poder real ao contratualismo. Orientador: Prof. Dr. Milton Meira do Nascimento. 2008. 246 f. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-30072008-125008/publico/TESE_FRANK_VIANA_CARVALHO.pdf. Acesso em: 31 mar. 2020.

CATTRYSSE, Patrick. Film adaptations as translation: some methodological proposals. **Target**, Amsterdã/Holanda, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1986.

CEIA, Carlos. Estética da Recepção. *In*: CEIA, Carlos *et al.* **E-dicionário de termos literários** (EDTL). Lisboa: Carlos Ceia, 30 dez. 2009. Disponível em:

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estetica-da-recepcao-rezeptionsaesthetik-reader-response-criticism/>. Acesso em: 31 out. 2020.

CEIA, Carlos. Ícone. *In*: CEIA, Carlos *et al.* **E-dicionário de termos literários** (EDTL). Lisboa: Carlos Ceia, 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/icone/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

CHAIA, Miguel. A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 165-182, jan./abr. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a11.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.

CHAIA, Miguel. O palco do poder. **Entre livros**: Entre Clássicos, São Paulo, n. 2, p. 77-81, 2006.

CHAIA, Miguel. O teatro demasiadamente político. **Aurora**: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 83-86, fev./mai. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/8830/6544>. Acesso em: 18 maio 2020.

CHAIA, Miguel. Poder e saber em Maquiavel e Shakespeare. **Hypnos**: reflexões sobre a natureza, São Paulo, ano 2, p. 33-40, jul./dez. 1997. Disponível em: <http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/view/258/278>. Acesso em: 28 dez. 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CINTRA, Rodrigo Suzuki. **Shakespeare e Maquiavel**: a tragédia do Direito e da Política. São Paulo: Alameda, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORREIA, Maria Rosa Adanjo. Como Caliban desconstruiu a fronteira de Próspero. *In*: SIMELP - SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 5., 2017, Lecce/Itália. **Anais** [...]. Lecce: Università Del Salento, 2017. p. 2063-2076. Disponível em: <http://simelp.fflch.usp.br/sites/simelp.fflch.usp.br/files/inline-files/LECCE.compressed-1988-2184.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2021.

COSME, Claudemir Martins; PEREIRA, Mônica Cox de Britto. A concentração fundiária como uma das faces da contrarreforma agrária no Brasil: a reprodução do latifúndio e do minifúndio no campo alagoano. **GEOgraphia**, Niterói, v. 22, n. 48, p. 272-288, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/27550/26443>. Acesso em: 27 jun. 2022.

DA CELA da prisão, uma batalha que durou 27 anos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 dez. 2013. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,da-cela-da-prisao-uma-batalha-que-durou-27-anos,1104813>. Acesso em: 05 jul. 2020.

DELBONI, Natália de Oliveira Conte. **Ozualdo Candeias**: entre o cinema de gênero e o autorismo. Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões. 2021. 198 f. Tese (Doutorado em comunicação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru-SP, 2021. Disponível em:

https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/214840/delboni_noc_dr_bauru.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 24 jun. 2022.

DELL, William. **The works of William Dell**, minister of the Gospel and master of Gonvil and Caius College, in Cambridge. Philadelphia: Joseph Sparpless, 1816.

DICIONÁRIO Acadêmico Latim-Português/ Português-Latim. Porto/Portugal: Porto Editora, 2014.

DIDI, o cupido trapalhão. Direção de Paulo Aragão e Alexandre Boury. Rio de Janeiro: Diler e Associados, 2003. 1 DVD. (84 min.).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DONNE, John. Primeiro aniversário: uma anatomia do mundo. *In*: GOMES, Aíla de Oliveira. **Poesia metafísica**: uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DONNE, John. **The complete poems of John Donne**. 1. ed. rev. *S. l.*: Longman, 2010.

DUBOIS, Jean *et al.* **Dicionário de linguística**. Vários tradutores. São Paulo: Cultrix, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca Universal)

ECO, Umberto. **A obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates 4)

ERA uma vez... Direção de Breno Silveira. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2008. 1 DVD. (147 min.)

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio**, Porto Alegre, n. 5, p. 1-21, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899/27134>. Acesso em: 13 dez. 2020.

FAUSTÃO. Direção de Eduardo Coutinho. [São Paulo]: Saga Filmes, 1970. 1 vídeo. (103 min.). Publicado pelo canal TV Cangaço. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utFklgmhs0I>. Acesso em: 5 mar. 2023.

FAUSTINO, Jean Carlo. A moda de viola e a epopeia caipira: a música enquanto literatura dos povos iletrados. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0281-1.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. Colaboração de Sérgio Fausto. 14. ed. rev. amp. São Paulo: EDUSP, 2013. (Didática)

FICO, Carlos. O que significou o AI-5 para o Brasil, segundo o historiador Carlos Fico. Entrevista concedida a Felipe Betim. **El País**, São Paulo, 26 nov. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901_729738.html. Acesso em: 28 maio 2022.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. **Revista paLavra**, Rio de Janeiro, 1993, n. 1, p. 156-165.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. O mito de Caliban na interpretação do Brasil: acerca do americanismo na República Velha brasileira. **Diálogos latinoamericanos**, Campinas, n. 11, p. 50-71, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16201104>. Acesso em: 3 jan. 2021.

FLUCHÈRE, Henri. **Shakespeare, dramaturge élisabéthain**. S. l.: Gallimard, 1966.

FOAKES, Reginald Anthony. **Hamlet versus Lear**: cultural politics and Shakespeare's art. New York: Cambridge University Press, 1993.

FOME. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo: Bela Fimes, 2015. 1 vídeo. (90 min.). Publicado por Embaúba Play. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/fome/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

FONTANA, Fabiana Siqueira. Shakespeare, teatro moderno e movimento amador: a experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. **Pitágoras 500**, Campinas/SP, 2014, v. 4, n. 2, p. 43-62, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634701/2620>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: **Ditos e escritos III**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRAGOSO, Abigail Rito. **Film noir**: análise e identificação das características, padrões e clichés do *film noir* clássico. Orientador: João Miranda. 2016. 142 f. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) – Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, [S. l.], 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/14190>. Acesso em: 8 jan. 2023.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Tradução e notas de Simone Lopes de Melo. São Paulo: EDUSP, 1999. (Criação & Crítica; 9)

FRYE, Roland Mushat. **The Renaissance Hamlet**: issues and responses in 1600. Princeton: Princeton University Press, 1984.

GARRETT, Adriano. Filme traz Hamlet para São Paulo e discute atualidade da peça. **Cine Festivais**. [S. l.], 22 jul. 2014. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/filme-traz-hamlet-para-sao-paulo-e-discute-atualidade-da-peca/>. Acesso em: 18 mai. 2022.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: diversos tradutores. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GHIRARDI, José Garcez. **O mundo fora de prumo**: transformação social e teoria política em Shakespeare. São Paulo: Almedina, 2011.

GOHN, Maria da Glória. **Manifestações de junho de 2013 no Brasil e praças dos indignados no mundo**. São Paulo: Vozes, 2014.

GOMES, Dias. **O santo inquirido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Coleção Prestígio)

GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação, [1961].

GOUVEIA, Regiane. Rodó e o pensamento político latino-americano na virada do século XX. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: ANPUH-Brasil, 2013. p. 1-14.

GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. Tradução de M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GREENBLATT, Stephen. **El tirano**: Shakespeare y la política. Tradução de Juan Rabasseda. Madrid: Alfabeto, 2019.

GUARIENTI, Franciele Rodrigues. Césaire dirige o jogo: as representações sociais na obra *Uma tempestade* de Aimé Césaire. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA AFROLATINA, 1., 2012 Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: EDUFU, v. 1, n. 1, p. 242-248, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosiliafro/wp-content/uploads/2014/03/artigo_SILIAFRO_23.pdf. Acesso em: 3 jan. 2021.

GUGGIANA, Isidoro. ‘Hamlet’: longa híbrido de Zeca Brito estreia na Mostra de São Paulo. **ECult**, São Paulo, 18 out. 2022. Disponível em: <https://ecult.com.br/artes-visuais/cinema/hamlet-longa-hibrido-de-zeca-brito-estrela-na-mostra-de-sao-paulo>. Acesso em: 12 nov. 2022.

HADFIELD, Andrew. **Shakespeare and renaissance politics**. London: Thomson Learning, 2004. (The Arden critical companions)

HAM-LET. Direção de José Celso. São Paulo: Teatro Oficina, 1993. 2 DVD (363 min.).

HAMLET. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo: Bela Filmes, 2014. 1 vídeo. (90 min.). Publicado por Embaúba Play. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/hamlet/>. Acesso em 2 mar. 2023.

HAMLET. Direção de Kenneth Branagh. Los Angeles: Castle Rock Entertainment, 1996. 2 DVD. (242 min.).

HAMLET. Direção de Zeca Brito. Porto Alegre: Galo de Briga Filmes, 2022. 1 DVD. (90 min.).

HAMLET: the drama of vengeance. Direção de Svend Gade. Berlim: Asta Film Productions, 1920. 1 vídeo. (120 min.). Publicado por MIT Global Shakespeares. Disponível em: <https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-gade-svend-1920/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

HAN, Byung-Chul. **O que é o poder?** Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos; 155)

HELIODORA, Barbara. Introdução à 2ª edição de *Hamlet*. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet, King Lear, Macbeth**. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, 10)

HELIODORA, Barbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008a. (Coleção Por que ler)

HELIODORA, Bárbara. Shakespeare no Brasil. In: SANTOS, Marlene Soares dos. (org.) **Shakespeare: sua época, sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008b.

HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HENLEY, William Ernest. **Poems**. [S. l.]: The World's Poetry Archive, 2004. Disponível em: https://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/william_ernest_henley_2004_9.pdf. Acessem: 05 jul. 2020.

HERMANS, Theo. Introduction: translation studies and a new paradigm. In: HERMANS, Theo (ed.). **The manipulation of literature: studies in literary translation**. London: Croom Helm, 2010.

HOLDEN, Anthony. **William Shakespeare**. Tradução de Beatriz Horta. São Paulo: Ediouro, 2003. (Vidas ilustradas)

HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário eletrônico Houaiss**. Versão 3.0.[Rio de Janeiro]: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2 ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 19 ed. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Harold. Longer notes. *In*: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edição de Harold Jenkins. London: Thomson Learning, 2000. (Arden Shakespeare)

JENKINS, Harold. Notes. *In*: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edição de Harold Jenkins. London: Thomson Learning, 2000. (Arden Shakespeare)

JOHNNY Hamlet: Quella sporca storia nel West. Direção de Enzo Castellari. [S. l.]: Interfilm, 1968. 1 vídeo. (95 min.). Publicado pelo canal Grjngo - Western Movies. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mm_DeQEVMbg. Acesso em: 5 mar. 2023.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Projeto estético-literário machadiano: uma visão preliminar. *In*: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (org.). **Recortes machadianos**. 2. ed. São Paulo: Nank *In*: EDUSP: EDUC, 2008.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig. **Os dois corpos do rei**: um estudo sobre teologia política medieval. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KARNAL, Leandro; SILVA, Valderez Carneiro da. **O que aprendi com Hamlet**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

KAVANAGH, James. Shakespeare in ideology. *In*: DRAKAKIS, John. **Alternative Shakespeares**. [S. l.]: Taylor & Francis e-Library, 2005, cap. 7, p. 146-168.

KERMODE, Frank. **A linguagem de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KIERNAN, Victor. **Shakespeare**: poeta e cidadão. Tradução de Álvaro Hattner. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Biblioteca básica)

KNIGHT, George Wilson. **The Wheel of Fire**: interpretations of Shakespearian tragedy. New York: Routledge, 2005.

KNIGHTS, Lionel Charles. **How Many Children Had Lady Macbeth?**: an essay in the theory and practice of Shakespeare criticism. Nova Iorque: Haskell House Pub Ltd, 1973.

KOGUT, Vivien. Renascentista e moderno. **Entre livros & entre clássicos**: William Shakespeare. São Paulo: Duetto Editorial, 2006, n. 2. p. 14-23.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século XX**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Temas)

LACERDA, Rodrigo. **Hamlet ou Amleto?** Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

LEBRUN, Gérard. O que é poder. *In*: MAAR, Wolfgang Leo; MAGNOLI, Demétrio; LEBRUN, Gérard. **O que é política O que é geopolítica O que é poder**. São Paulo: Círculo do Livro, s. d., v. 8.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligman. Bauru, SP: EDUSC, 2007. (Coleção Signum)

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos; 263)

LEMONNIER, Léon. **A vida quotidiana em Inglaterra nos tempo de Isabel I**. Tradução de Olinda Fernandes Magro. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s. d.

LIÃO, Santo Irineu de. **Contra as heresias**. São Paulo: Paulus Editora, 2014. v. 4

LIMITES a Chávez. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 fev. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1702200901.htm><https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1702200901.htm>. Acesso em: 28 maio 2022.

LINHARES, Maria Yedda; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Terra prometida**: uma história da questão agrária no Brasil. Rio de Janeiro: Campus, 1999. Ltda., 1971. 1 DVD. (90 min.).

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Leitura e Crítica)

MARÉ, nossa história de amor. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2007. 1 DVD. (105 min.)

MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil**: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político. Petrópolis: Vozes, 1981.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos)

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MERTEN, Luiz Carlos. “Hamlet” brasileiro é destaque no Festival Latino-Americano. **Estadão**, São Paulo, 23 jul. 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,hamlet-brasileiro-e-destaque-no-festival-latino-americano,1532610>. Acesso em: 16 jul. 2022.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005. (Coleção Meridionais)

MÔNICA e cebolinha no mundo de Romeu e Julieta. Direção de José Amâncio. [S. l.]: Paulo Cesar Willcox, 1979. 1 VHS. (43 min.)

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NETROVSKI, Arthur. Influência. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo de literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NITRINI, Sandra. Influência, imitação e originalidade. *In*: NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, Carlos Alberto. Introdução geral e plano de publicação do teatro completo. *In*: SHAKESPEARE, William. **A tempestade e a Comédia dos erros**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s. d. (Coleção Universidade de Bolso)

NUNES, Carlos Alberto. Prefácio. *In*: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. 15 ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 1997. (Coleção Clássicos de Bolso)

O CASAMENTO de Romeu e Julieta. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2005. 1 DVD. (105 min.).

O JOGO da vida e da morte. Direção de Mario Kuperman. São Paulo: Futura Filmes, 1971. 1 DVD. (93 min.)

OLIVEIRA, Andressa Cristina de. Um Hamlet do século XIX. **Letras & Letras**, Uberlândia, ano 2003, n. 2, ed. 19, p. 123-129, jul./dez. 2003.

ONIONS, Charles Talbut. **A Shakespeare glossary**. 3 ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1986.

OTHELLO. Direção de Dimitri Buchowetzki. [S. l.]: Wörner Film, 1922. 1 vídeo. (79 min.). Publicado pelo canal Cowsill2x2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dHOOOrM3Dwr8>. Acesso em: 5 mar. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PEREIRA, Lawrence Flores. Nota sobre a tradução. *In*: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

PEREIRA, Lawrence Flores. Notas. *In*: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

PEREIRA, Rosamaria Reo. **A presença inglesa no Brasil e sua influência nas obras de escritores brasileiros do século XIX**. 101 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) –

Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/1728/1/Dissertacao_PresencaInglesaBrasil.pdf. Acesso em: 7 jan. 2021.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior**: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. *In*: CHAGAS, Cláudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias; LEAL, Sayonara (org.). **Classificação Indicativa no Brasil**: desafios e perspectivas. Brasília: Secretaria Nacional de Justiça, 2006. Disponível em: https://andi.org.br/wp-content/uploads/2020/10/livro_classificacao.pdf. Acesso em: 28 maio 2022.

PLATTER, Thomas. Os espectadores. *In*: BOQUET, Guy. **Teatro e sociedade**: Shakespeare. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Kronos)

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos)

PORTO, Claudio Maia. A Revolução Copernicana: aspectos históricos e epistemológicos. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, São Paulo, v. 42, ed. e20190190, p. 1-20, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbef/v42/1806-9126-RBEF-42-e20190190.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2020.

PRADO JÚNIOR, Caio. **A questão agrária no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

PROUST, Marcel. O tempo redescoberto. *In*: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução de Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. v. 3.

PUPPO, Eugênio. Apresentação. *In*: PUPPO, Eugênio (org. e ed.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970. São Paulo: Heco Produções, 2012.

QUINTANA, Mário. **Antologia poética**. Seleção de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Notas do tradutor. *In*: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 3. ed. rev. São Paulo: Abril Cultural. 1976.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias**: pedras e sonhos no Cineboca. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso)

RESENDE, Aimara da Cunha. Entre nobres e aldeões. **Entre livros & Entre clássicos**: William Shakespeare. São Paulo: Duetto Editorial, 2006, n. 2. p. 6-13.

RESENDE, Aimara da Cunha. Shakespeare on the screen: Brazilian cinema and TV. *In*: CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE, 33., 2015, [S. l.]. **Anais** [...].

[S. l.]. 2015. p. 1-12, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/shakespeare/2910>. Acesso em: 5 jul. 2022.

RICARDO III: um ensaio. Direção de Al Pacino. Los Angeles: 20th Century Fox Film Corporation, 1996. 1 DVD. (113 min.).

RINESI, Eduardo. **Política e tragédia**: Shakespeare entre Hobbes e Maquiavel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Culturas shakespearianas**: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas. São Paulo: É realizações, 2017. (Biblioteca René Girard)

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis**: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (Coleção Contemporânea)

ROMEO and Juliet. Direção de George Cukor. [Califórnia]: Warner Home. 1936. 1 VHS (122 min.).

ROMEO und Julia im schnee. Direção de Ernst Lubitsch. [S. l.]: Maxim-Film, 1920. 1 vídeo. (46 min.). Publicado pelo canal Алексей Потехин. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yKB6N6K3fBw>. Acesso em: 5 mar. 2023.

ROSENBAUM, Ron. **As guerras de Shakespeare**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SADLER, Darlene. **Brazil imagined**: 1500 to the Present. Austin: University of Texas Press, 2008.

SARAIVA, Vandemberg Simão. **Hamlet na biblioteca de Machado de Assis**: leitura e desleitura. Orientadora: Odalice de Castro Silva. 2011. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3432/1/2011_DIS_VSSARAIVA.pdf. Acesso em: 2 jan. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Como vencer um debate sem precisar ter razão**: em 38 estratégias: (dialética erística). Tradução de Daniela Caudas e Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

SCHWARCZ Lilia; STARLING, Heloisa. **Brasil**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SHAKESPEARE Lives nas ciências; Venenos, poções e drogas: As receitas shakespearianas funcionam na vida real?. [S. l.]: British Council Brasil, 2016. Disponível em: <https://www.britishcouncil.org.br/atividades/shakespeare-lives/venenos-pocoas-drogas/>. Acesso em: 6 set. 2022.

SHAKESPEARE, William. **The Arden Shakespeare Complete Works**. Ed. rev. London: Thomson Learning, 2001.

SHAKESPEARE, William. **The tempest**. Edição de Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan. London: Bloomsbury, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016. v. 1 (William Shakespeare: teatro completo)

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edição de Harold Jenkins. London: Thomson Learning, 2000. (Arden Shakespeare)

SHAPIRO, James. **1599: um ano na vida de William Shakespeare**. Tradução de Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Mrs. Dalloway e a reescrita de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. Orientador: Décio Torres Cruz. 2007. 242 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19128/1/2007_tese_cavdasilva.pdf. Acesso em: 13 dez. 2020.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2013.

SINFONIA de um homem só. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo: Bela Fimes, 2012. 1 vídeo. (96 min.). Publicado por Embaúba Play. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/sinfonia-de-um-homem-so/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)**. Tradução de Mário Salviano Silva. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SPURGEON, Caroline. **A imagística de Shakespeare e o que ela nos revela**. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STENGEL, Richard. **Os caminhos de Mandela: lições de vida, amor e coragem**. Tradução de Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2010.

SÜSSEKIND, Pedro. A filosofia em *Hamlet*. **O que nos faz pensar**, [S. l.], v. 23, n. 35, p. 7-26, dez. 2014. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnfp/article/view/420>. Acesso em: 17 out. 2020.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. THE taming of the shrew. Direção de Sam Taylor. [S. l.]: Pickford Corporation e Elton Corporation, 1929. 1 vídeo. (66 min.). Publicado pelo canal Cult cinema classics. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTlsrhgVQRY>. Acesso em: 5 mar. 2023.

THE TRAGEDY of Macbeth. Direção de Joel Coen. [S. l.]: Apple Original Filmes, 2021. (105 min.) Publicado por Apple TV+. Disponível em: <https://tv.apple.com/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

THE two books of homilies appointend to be read at churches. Oxford: Oxford University Press, 1859. Disponível em: <https://archive.org/details/twobookshomilie00grifgoog/page/n4/mode/2up>. Acesso em: 14 mai. 2020.

UM CANDANGO na belacap. Direção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1949. 1 vídeo. (102 min.). Publicado pelo canal Film Plus. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qgAkTHQi_Qc. Acesso em: 5 mar. 2023.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos poli-sistemas. In: VIEIRA, Else Ribeiro Pires (org.). **Teorizando e contextualizando a tradução.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996.

VIEIRA, Paulo. Mário Kuperman expõe sua etnografia: Sociólogo exhibe três médias-metragens que buscam corrigir "inverdades históricas" hoje no Cinesesc. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2303200001.htm>. Acesso em: 17 abr. 2022.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.

VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. **“Ser ou não ser pornográfico, eis a questão”**: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do *Hamlet*. Orientador: Rosemary Arrojo. 1997. 148 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas/SP, 1997. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269638/1/Vollet_NeuzaLopesRibeiro_M.pdf. Acesso em: 28 dez. 2020.

WILSON, John Dover. **What happens in Hamlet.** London: Cambridge University Press, 1962.

WORDEN, Blair. Which play was performed at the Globe Theatre on 7 February 1601?. **London Review of Books**, London, v. 25, n. 13, 10 jul. 2003. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n13/blair-worden/which-play-was-performed-at-the-globe-theatre-on-7-february-1601>. Acesso em: 20 abr. 2020.

YOSHINO, Kenji. **Mil vezes mais justo**: o que as peças de Shakespeare nos ensinam sobre a justiça. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.