

Shakespeare no Sertão: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Ozualdo Candeias

Marcel Alvaro de Amorim

Submetido em 30 de agosto de 2016.

Aceito para publicação em 10 de novembro de 2016.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 10-29

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017
15:59:59

SHAKESPEARE NO SERTÃO: UMA LEITURA BRASILEIRA DE *HAMLET*, POR OZUALDO CANDEIAS¹

SHAKESPEARE IN THE BACKLANDS: A BRAZILIAN READING OF *HAMLET*, BY OZUALDO CANDEIAS

Marcel Alvaro de Amorim²

RESUMO: *Com base em recentes teorias sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema, este artigo tem como objetivo analisar uma versão fílmica da peça Hamlet (1600-1601), de William Shakespeare, produzida no Brasil durante a década de 1970. É intenção desta pesquisa argumentar que o filme analisado – A Herança (Ozualdo Candéias, 1970) –, mais que uma tradução intersemiótica, é uma adaptação intertextual e antropofágica da famosa tragédia shakespeariana. Para tanto, a análise do corpus será baseada em procedimentos analíticos comparativistas, os quais, a partir de categorias de análises construídas para a abordagem das películas mencionadas, guiarão a leitura desenvolvida.*

PALAVRAS-CHAVE: *Adaptação; Antropofagia; William Shakespeare.*

ABSTRACT: *Based on recent translation/adaptation theories, this papers aims to analyze a filmic version of Hamlet (1600-1601), by William Shakespeare, produced in Brazil during the 1970s. It is our intention to argue that the analyzed film - A Herança (Ozualdo Candéias, 1970) – is more than an intersemiotic translation: it is an intertextual work and an anthropophagic adaptation of one of Shakespeare's most popular tragedies. In order to do so, the corpus analysis will be based on comparativist analytical procedures, through an analytical framework construct to address the aforementioned films.*

KEYWORDS: *Adaptation; Anthropophagy; William Shakespeare.*

1. Introdução

*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.
Julius Caesar - The Robben Island Bible*

Nelson Mandela, ex-presidente da África do Sul e conhecido ativista pelos direitos humanos, em algum momento dentre os quase trinta anos que passou na prisão, em *Robben Island*, teve acesso ao que hoje é chamado de *The Robben Island Bible*. Essa

¹ Este artigo é derivado de minha tese de doutoramento, defendida no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ –, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha.

² Professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ – e Docente Permanente do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

obra, uma edição do teatro completo de William Shakespeare (1564-1616), disfarçada como uma Bíblia – com uma capa que reproduzia imagens que celebravam o festival Hindu das Luzes –, havia sido introduzida na penitenciária por outro condenado, Sonny Venkatrathnam, e passou, naquele período, pelas mãos de diversos prisioneiros que, por vezes, marcavam no exemplar suas passagens favoritas. Mandela marcou a passagem da peça *Júlio César* (*Julius Caesar*, 1599) que abre esta apresentação.

A marcação de um trecho da peça que apresenta dizeres como “Cowards die many times before their deaths:/ The valiant never taste of death but once”, constitui mais do que a identificação de passagens preferenciais da obra shakespeariana para Mandela; ela aparenta indicar a construção de um herói do *antiapartheid* a partir da leitura da peça shakespeariana: o dito sobre a coragem sublinhado pelo ativista parece propício à descrição simbólica de um homem que, futuramente, conduziria sua nação através de um difícil período de transição. Mais especificamente, atentando-nos para o enredo do drama, percebemos que a leitura do ex-presidente africano parece se focar no seguinte contexto: a existência de um prisioneiro político num ambiente hostil, tendo sua vida continuamente ameaçada das mais diversas maneiras.

O episódio relatado nos diz muito sobre o alcance dos escritos de Shakespeare em diferentes momentos e localidades geográficas: Mandela estava não somente celebrando o gênio do autor inglês, mas também expressando, pelas palavras de um outro por quem nutria certa admiração, seus ideais e o que esperava do movimento revolucionário em seu país. Dessa forma, nas páginas da *The Robben Island Bible*, encontramos sublinhada não simplesmente uma citação shakespeariana, mas sim um Shakespeare particular, relido, *devorado* e reconstruído a partir do ponto de vista daquele que se tornaria um dos maiores símbolos da luta revolucionária em território africano.

O fenômeno aqui relatado, o da apropriação do outro para se falar sobre si próprio, acontece não apenas no episódio descrito, mas também nos mais diversos meios e mídias de diferentes países que enxergam em Shakespeare caminhos para a reconstrução de sua própria sócio-história. O dramaturgo elisabetano é, sem dúvida, aquele que mais forneceu matéria-prima para a construção de novos textos nas mais variadas mídias, dos quadrinhos ao cinema. Nesse contexto, o artigo aqui proposto tem por tema a análise de uma versão fílmica da peça shakespeariana *Hamlet*³ (1600-1601), produzida na década de 1970, no Brasil. É minha intenção argumentar que a película a que me proponho a analisar – *A Herança* (1970), de Ozualdo Candeias –, mais do que uma tradução intersemiótica, é uma obra intertextual, configurando-se também como uma adaptação transcultural, antropofágica, do drama shakespeariano.

Sendo assim, considero os fatores culturais como centrais e delimitadores de procedimentos diversos da adaptação do filme em questão, os quais procurarei apontar ao longo do artigo. Para tanto, delimito as seguintes questões de pesquisa que orientarão o estudo proposto: 1) A partir da visão da adaptação do filme elencado como um processo intertextual e antropofágico, de que forma a cultura de produção e recepção do texto fílmico modificou, assimilando, restringindo, acrescentando ou reformulando as características que julgamos serem próprias à peça adaptada e a seu contexto original de produção e recepção?; e 2) De que forma e até que ponto a adaptação elencada para o

³ Neste artigo, uso como referência principal da peça a edição conflacionada de *Hamlet* editada por Philip Edwards para a coleção *The New Cambridge Shakespeare*, da Cambridge University Press.

corpus da pesquisa refrata as cambiantes identidades culturais de seu contexto de produção a partir de suas variantes históricas e nacionais?

Na tentativa de construção de respostas para as questões de pesquisa delineadas, apresento, na seção a seguir, a segunda deste artigo, apontamentos gerais sobre o estado da arte das Teorias da Adaptação e, na terceira seção, vislumbro a possibilidade de enxergar o processo de adaptação a partir da ideia de *Devoração Transcultural* (AMORIM, 2016). Em seguida, ainda na terceira seção, apresento categorias de análise que guiarão a leitura do *corpus* delimitado para este artigo. Na quarta seção, apresento a leitura de Ozualdo Candeias da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, a partir do arcabouço teórico-metodológico delineado, para, na seção de Considerações Finais, delinear breves apontamentos sobre o percurso teórico-analítico construído.

2. Das Teorias da Adaptação a um movimento de *Devoração Transcultural*

Robert Stam (2000) propõe-se a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema – e, por consequência, o próprio processo – em seu artigo *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como infidelidade, traição, violação e vulgarização para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser *fiel* ao texto de partida (STAM, 2000, p. 54). De acordo com Stam (2000), para superarmos a *crítica da fidelidade*, é necessária a percepção de que, quando classificamos uma obra como *infidel* ao original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da fonte literária.

O conceito de fidelidade é, por si só, problemático e discutível. Stam (2000), adotando uma postura desconstrutivista, questiona até a possibilidade da fidelidade em adaptações, já que as mudanças são automatizadas, dado o caráter das mídias. Para o autor, adotar um critério de fidelidade é ignorar a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção. Aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, então, essencializar a relação entre as duas mídias, assumindo que a obra-fonte contém uma espécie de espírito que deveria ser captado pela adaptação, independentemente de suas especificidades textuais.

De acordo com Stam (2000), para evitarmos essas visões essencialistas, é necessário que não enxerguemos a adaptação como subordinada à obra de partida, mas sim a entendamos como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas é, dessa maneira, a percepção do texto de chegada como a leitura de um romance, poesia ou drama de partida, leitura essa que “(...) é inevitavelmente parcial, pessoal e conjuntural” (STAM, 2004, p. 04). Stam (2000) propõe, portanto, com base no pensamento de Bakhtin (2003), que assumamos o processo de adaptação como uma forma de *dialogismo-intertextual*, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

Na esteira da visão dialógico-intertextual defendida por Stam, Linda Hutcheon (2006), em *A theory of adaptation*, promove um questionamento sobre a prática de classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados: para Hutcheon (2006), a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia de um original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação. Segundo Hutcheon

(2006), é necessária a percepção de que adaptar não significa *ser fiel*. A autora lembra ainda que, de acordo com o dicionário, adaptar se refere a ajustar, alterar algo que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual.

Já Julie Sanders (2006), em *Adaptation and appropriation*, também assumindo como base o conceito de intertextualidade, classifica textos cinematográficos derivados da literatura de duas diferentes maneiras: como *adaptações* e como *apropriações*. Por adaptação, Sanders (2006) entende uma relação sinalizada, explícita, entre o texto de partida e o texto de chegada. Em uma apropriação, por sua vez, é empregada uma jornada maior para longe do texto de partida, jornada essa que deriva em novo produto cultural, localizado em um novo domínio. O texto apropriado, ou *textos*, como se preferir, não é claramente sinalizado no processo da apropriação, que depende do conhecimento prévio do leitor para tornar-se reconhecível. Ademais, segundo Sanders (2006), como leitores e espectadores, deveríamos reconhecer que adaptações e apropriações são, fundamentalmente, práticas de difusão literária por meio das redes intertextuais. Vista como uma prática de reescritura intertextual, a adaptação transcende a mera imitação, somando, suplementando, improvisando e inovando o texto de partida, fazendo deste um outro.

Desse modo, Stam, Hutcheon e Sanders constroem suas obras considerando a intertextualidade e a dialogicidade como horizonte epistemológico. Esses autores enfocam a obra adaptada não como intrinsecamente ligada à original, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam (BAKHTIN, 2003). Entretanto, Lawrence Venuti (2007) chama-nos a atenção para os problemas de tais abordagens centradas na questão intertextual. Segundo o autor, apesar da válida sofisticação teórica desse tipo de investigação, os estudos da adaptação baseados na intertextualidade, mesmo não comparando os filmes diretamente com seus textos de partida, continuam a prática da comparação entre os textos, sendo dessa vez uma comparação entre o texto de chegada e uma versão do texto de partida mediada por uma crítica ideológica, ou seja, pelo ponto de vista crítico.

Venuti (2007) defende, então, uma visão de adaptação análoga aos estudos da tradução e subsidiada por uma abordagem da linguagem como constitutiva do pensamento e determinante da realidade. Dessa forma, enxerga-se a teoria da adaptação como uma interpretação que constrói uma forma e sentido no texto de partida de acordo com crenças, valores e representações da língua e culturas de chegada. Em termos amplos, para o autor, essa atividade é uma forma de *comunicação transcultural* que deve procurar não apenas relações entre textos de partida e de chegada, mas saber que essas relações estão sujeitas às exigências de um trabalho interpretativo que é determinado pela língua e culturas de chegada. Há, dessa forma, uma visão da adaptação como um processo de recontextualização: de um contexto – de partida – a outro – de chegada.

O que o autor parece clamar não é um abandono total da questão intertextual, mas a adição do fator cultural, que teria a potencialidade para a construção de um novo olhar sobre o estudo da adaptação como fenômeno popular da contemporaneidade. E é na tentativa de valorizar os aspectos culturais envolvidos no processo da adaptação que, na próxima seção, apresento a proposta da adaptação como processo de *Devoração Transcultural* (AMORIM, 2016).

3. Adaptação como *Devoração Transcultural*

Considerando a necessidade de situar o pensamento brasileiro nas circunstâncias econômicas, sociais, políticas e culturais que o constituem, Silviano Santiago (2001) critica, na *Literatura Comparada*, a utilização de métodos fundamentalmente etnocêntricos que dão foco apenas àqueles aspectos de obras nacionais que são repetidos a partir dos que são apresentados em obras europeias. A utilização desses métodos, de acordo com o autor, acabaria por “sublinhar o percurso todo poderoso da produção dominante nas áreas periféricas” (SANTIAGO, 2001, p. 5). Nesse sentido, a obra brasileira é apresentada como um produto semelhante ao originado na metrópole, construído, entretanto, em um espaço hierarquizado no qual ela se constitui como uma cópia inferiorizada diante do original europeu. Isso se dá, sobretudo, pela ideologia de um atraso cultural na sociedade brasileira em relação à europeia e pela crença na aparente ausência de originalidade na cultura tida como inferior.

No mesmo sentido, Santiago (2001) acredita serem falhas as tentativas de enxergar o pensamento e a literatura brasileira como completamente desligados do contexto europeu. É necessário sim, de acordo com o crítico literário, colocar o pensamento brasileiro em comparação com as contingências político-culturais e econômico-sociais que o constituíram, mas fugindo de uma postura ufanista; no entanto, é preciso ter cuidado com o método, com a forma como abordamos os textos enquanto objetos transculturais, “com a *estratégia* de leitura dos textos afins” (SANTIAGO, 2001, p. 05). A partir desse pressuposto, Santiago explicita sua proposta de um processo tático e desconstrutor, que visaria a destacar os aspectos *diferenciais* inaugurados pelos textos produzidos na América Latina, sem deixar de lado sua clara inter-relação.

Essa forma de pensar enfatiza a *diferença* que o texto dito dependente instaura sobre o texto da matriz europeia, diferença essa que constrói significativamente as marcas de uma cultura considerada pelo autor como periférica. A dependência, dessa forma, passa a ser enxergada como inevitável: “não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário, enfatiza-se a sua força coerciva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal” (SANTIAGO, 2001, p. 05). Nesse sentido, Santiago procura no modernismo brasileiro *antídotos* fabricados para a abordagem dos textos literários latino-americanos a partir de uma visão que busque a diferença como unidade fundadora. Como um desses antídotos, o autor aposta na *Antropofagia* cunhada por Oswald de Andrade, noção considerada por Santiago (2001, p. 5) como *mal-intencionada*, que surge “[...] num desejo de incorporar, criativamente, a sua produção dentro de um movimento universal”.

Roberto Schwarz (1987), em *Nacional por subtração*, também procura refletir sobre a experiência do que denomina de caráter *postiço*, *inautêntico* e *imitado* da vida cultural latino-americana. Schwarz realiza sua discussão sobre o caráter *postiço* de nossa cultura ao constatar que, mesmo na academia brasileira, o gosto por novidades terminológicas e doutrinárias importadas prevalece sobre o processo de construção de conhecimento local, o que configura, mais uma vez, “o caráter imitativo de nossa vida cultural” (SCHWARZ, 1987, p. 30). Com efeito, Schwarz propõe que voltemos nosso olhar, por meio do que chama de um *juízo refletivo*, sobre propostas de literatos brasileiros como Oswald de Andrade e sua ideia de uma Antropofagia.

Para Schwarz, através da Antropofagia Oswald de Andrade permite ao Brasil, pela primeira vez, se enxergar como tendo algo a oferecer no contexto da atualidade mundial. Dessa forma, o conceito parece permitir a superação do sentimento de inferioridade por meio de uma postura cultural irreverente, o que é metaforizado no processo de *devoração* do estranho, do alheio; operação de cópia, mas regeneradora. De acordo com Schwarz (1987), ao serem acopladas no contexto brasileiro, as características culturais europeias passavam a operar segundo outra lógica, não mais a mesma em funcionamento nos países dito hegemônicos. A Antropofagia poderia permitir, desse modo, a negação da ideia de cópia que oporia o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado, permitindo que enxerguemos “(...) parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado” (SCHWARZ, 1987, p. 48).

Em termos amplos, a Antropofagia oswaldiana (ANDRADE, 2011) se refere ao ato de comer partes de um humano, ato praticado sobretudo pelos indígenas. No entanto, tal ato não deve ser visto como um simples hábito alimentar primitivo, mas sim como um movimento de *devoração*, uma vez que os povos que o praticavam acreditavam que adquiririam as habilidades e forças das pessoas – e, por consequência, das tribos – que comiam. Desse modo, diferentemente do canibalismo, que se vincula à ideia de hábito alimentar e comportamento predatório, a Antropofagia constitui-se como um movimento de incorporação, admiração e vingança do/contra o outro. Trata-se, então, dentro do projeto modernista, de um movimento de assimilação das tendências europeias, por meio de um processo subconsciente de elaboração, tendo em vista a produção de coisa nova, *coisa nossa*. E esse processo de assimilação, para Andrade (2009), não se baseia em um movimento de ódio: comemos aquilo que julgamos superior. Assim, o literato brasileiro acredita que o movimento cultural de uma Antropofagia procura naquele que possuiria um dom sobrenatural as substâncias que lhe interessa devorar: “[...] nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe desagradasse” (ANDRADE, 2009, p. 66).

Eduardo Viveiros de Castro (2002) revisita a Antropofagia como prática atribuída aos índios brasileiros. Segundo o antropólogo, os Tupinambás enxergavam nos europeus que devoravam, figuras de afinidade em potencial, facetas de uma alteridade que atraía e que devia ser atraída. Para o autor, sem essa alteridade, restaria ao mundo uma sobrevida por meio da indiferença e da paralisia. Nesse sentido, “o outro não era ali apenas pensável – ele era indispensável” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195). Mais do que isso, Viveiros de Castro (2002, p. 206) afirma ser “a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”.

Viveiros de Castro aponta que, assim como afirmam Silviano Santiago (2001) e Roberto Schwarz (1987) em relação às literaturas brasileira e latino-americana, a universalidade e a imortalidade só eram alcançadas pelos Tupinambás por meio desse ato de vingança: a *devoração* do outro a fim de transformá-lo em parte do que sou e me fazer, consequentemente, parte dele. Segundo Viveiros de Castro (2002), a vingança Tupinambá só se exprimia ao se constituir como ponto-chave de sua própria sociedade, esta tida como possuindo uma radical incompletude: “Constância e inconstância, abertura e teimosia, eram duas faces de uma mesma verdade: a indispensabilidade dos outros, ou a impensabilidade de um mundo sem outrem.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 241).

O que Oswald de Andrade fez ao trazer o ritual indígena para o campo cultural foi lançar “[...] o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais

internacionais o ritual canibal” (VELOSO, 2012, p. 54). Caetano Veloso (2012) nos conta ainda que, a partir da antropofagia como um conceito cultural, criava-se a ideia de que não deveríamos imitar, mas sim devorar a informação nova, de onde quer que ela viesse, reinventando a partir do prisma brasileiro a experiência estrangeira. A ideia de uma Antropofagia funciona, portanto, como a receita de um comportamento criativo que se diferenciava em muito das vigentes formas de compreensão das relações culturais. Desse modo, o conceito oswaldiano permite, segundo Veloso (2012), a libertação das vanguardas europeias por meio de um ato originalmente nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Sergio Luiz Prado Bellei (1998) nos conta que foram os escritos de Haroldo de Campos as primeiras experiências realizadas no sentido de trazer o conceito oswaldiano para além do círculo modernista, como uma ferramenta de compreensão do campo estético. Em *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, Campos (2010a, p. 231) afirma que a Antropofagia nos permitiria compreender a “relação entre patrimônio cultural universal e particularidades locais” num contexto de “relações universais, uma interdependência universal de nações” (2010a, p. 233). A partir dessa perspectiva, Campos (2010a, p. 255) afirma que “escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar”, ou ainda, *recriar, criar paralelamente*, como afirma em *Da tradução como criação e como crítica*.

Nesse processo de reescritura, os valores culturais tradicionais estrangeiros são adaptados às necessidades locais e temporais, num movimento denominado pelo autor de *transculturização* ou *transvalorização* (CAMPOS, 2010b, p. 243). A ideia de uma transculturização fundada numa perspectiva antropofágica apresenta-se como uma ferramenta útil para a construção de inteligibilidade sobre as relações transculturais que envolvem um diálogo-dialógico entre um eu-e-outro, além de permitir, de acordo com Campos (2010a), a desconstrução – e, acrescento, posterior reconstrução – da herança cultural europeia.

Nesse sentido, a ideia de um processo de *Devoração Transcultural* que aqui apresento coincide, em muitos pontos, com a teoria da intertextualidade, já amplamente utilizada nos estudos das chamadas Teorias da Adaptação, como demonstrado na segunda seção deste artigo. Tal coincidência já era apontada por Leila Perrone-Moisés (1990), que afirmava ser a Antropofagia a expressão do desejo do outro, permitindo a abertura e a receptividade para o alheio, a absorção crítica da alteridade. De acordo com a autora, “Há, então, na *devoração* antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade. Ao mesmo tempo em que o Manifesto Antropófago diz: ‘Só me interessa o que não é meu’, diz também: ‘Contra os importadores de consciência enlatada’” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95-96).

Dessa forma, a Antropofagia, assim como a teoria da intertextualidade, põe por terra a ideia de uma obra que possa ser considerada original: “[...] se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor” (HUTCHEON, 1991, p. 166). A Antropofagia, se enxergada como uma forma crítica, dialógica, de reescritura intertextual, como um movimento transculturador, pode nos permitir ainda a fuga da ideia de receptividade passiva de um original a ser copiado, por assumir a ideia de transformação “[...] do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98-99).

Sendo assim, o que pretendo sinalizar é que uma prática de adaptação cultural, se enxergada a partir das bases teóricas de orientação dialógico-intertextual discutidas, e partindo do conceito de Antropofagia cunhado por Oswald de Andrade, é aquela que considera os elementos do texto de partida, mas, ao mesmo tempo, os utiliza criativamente, renovando-os, desconstruindo-os, reconstituindo-os e os inserindo mutuamente na tradição e nas culturas de chegada em uma relação com as culturas de partida, a partir de um processo que chamo de *Devoração Transcultural*.

Tal enfoque pode nos ajudar a delinear o alcance interpretativo do texto literário— no caso, *Hamlet* — após ser inserido na língua e culturas de chegada, uma vez que, em um novo contexto sociocultural, o texto pode permitir a construção de sentidos ainda não evidentes no contexto inicial de sua produção. No entanto, para instrumentalizar a utilização desse conceito, é necessário que consideremos categorias de análise que permitirão a abordagem do texto fílmico adaptado a partir de suas próprias especificidades, considerando o processo de adaptação como um processo eminentemente transcultural. Nesse sentido, adoto neste artigo as seguintes categorias: *Linguagem* (tradução e adaptação do texto shakespeariano), *Estrutura do Enredo*, *Relação entre Gêneros*, *Caracterização Visual* (inserção da história em cinematografias nacionais) e *Inserção histórico-social*.

Em relação à *Linguagem*, atentar-me-ei para como o texto shakespeariano, inicialmente escrito em inglês, é traduzido para a língua portuguesa. É minha intenção observar, especialmente, as maneiras de regionalização (ou não regionalização) do texto, além do modo como a linguagem da peça se adapta às particularidades sociais e geográficas do contexto de produção e circulação do texto de chegada. Também será considerada a necessidade ou não da efetuação de adaptações textuais, sobretudo cortes e adições, no texto de chegada. Ao observar a *Estrutura do Enredo*, procurarei apontar de que modo a linha narrativa central do drama shakespeariano foi adaptada pelo diretor brasileiro. Possíveis cortes e rearranjos na estrutura narrativa serão sinalizados, bem como adições que podem se fazer necessárias para a transposição da peça para o território brasileiro. A partir da ideia de *Relações entre gêneros*, procuro analisar as mudanças necessárias para a recriação de um texto dramático no formato fílmico. Em especial, me atentarei para a transformação genérica da *tragédia* elisabetana para o que denomino de *filme rural* brasileiro (AMORIM, 2015).

Em *Caracterização Visual*, procurarei entender de que modo o drama foi adaptado de maneira a se inserir no projeto cinematográfico e ideológico de seu diretor, Ozualdo Candeias, e do movimento cinematográfico do qual o mesmo fazia parte na época de produção do filme, isto é, o Cinema Marginal brasileiro. Essa parte do processo de adaptação envolve, certamente, procedimentos estilísticos que visam à inserção do drama, no caso, *Hamlet*, ao projeto autoral de Candeias, à época histórica e ao sistema de produção. Por fim, em *Inserção histórico-social*, atentar-me-ei às mudanças temáticas, regionais e de ambientação que, de modo amplo, influenciaram na construção do texto fílmico. Sobretudo, serão observadas as realocações geográficas e físicas, bem como as adaptações necessárias da peça a uma nova realidade política e social decorrente de tais realocações.

4. Ozualdo Candeias devora Shakespeare: uma leitura de *A Herança*

A Herança, de Ozualdo Candeias, é um filme particular. Lançado no ano de 1970, esse filme adapta para o interior do estado de São Paulo, em um latifúndio, a história do príncipe dinamarquês que teve seu pai assassinado e sua mãe desposada pelo tio. Em sua adaptação, Candeias não apenas modifica o tempo histórico da narrativa, ao trazer os acontecimentos para o Brasil do século XX, como também altera o contexto da história contada. A produção traz o contexto monárquico do reino da Dinamarca para o mundo caipira. Nas palavras de Candeias (*apud* REIS, 2010, p. 90),

Eu peguei o Hamlet, um personagem da corte de uma monarquia europeia na Idade Média, e coloquei numa fazenda no interior de São Paulo nos tempos modernos. Em Shakespeare é um rei que tem um filho. Na minha adaptação é um fazendeiro rico com um filho, Omeleto...

Desse modo, já é perceptível o movimento de *devoração transcultural* efetuado pelo diretor, que relê e recria a peça elisabetana na tentativa de construir uma narrativa brasileira, que fale sobre o contexto nacional a partir das lentes legadas a nós por Shakespeare.

O tom rural da história é presentificado logo na cena de abertura do filme: em meio a faces borradas, aparece o rosto da atriz que desempenha o papel de Gertrudes na película, bem como a imagem da sede da fazenda, onde grande parte da ação se desenvolve. Em seguida, na mesma cena, encontramos um sertanejo guiando um carro de bois que traz o corpo do Rei Hamlet da película em cena que, se configurando como uma *expansão* ao texto shakespeariano, uma vez que amplia, adiciona ou explicita informações do texto de partida (AMORIM, 2013, p. 267), também contribui para o movimento de ambientação da história no Brasil sertanejo, já que carros de bois eram um dos principais veículos utilizados para o transporte de cargas no interior de fazendas em território nacional.

Ainda nas primeiras cenas, duas escolhas estéticas de Candeias que perpassam todo o filme são perceptíveis: (1) a opção pela não utilização de diálogos ao longo da película; (2) a presença de uma forte trilha sonora, composta quase exclusivamente por acordes de viola misturados a barulhos de animais comuns a grandes fazendas, como cavalos, galinhas, patos etc. A falta de diálogos é substituída pela presença de poucas legendas que, ao longo do filme, apresentam o texto shakespeariano em tradução que não encontra paralelos em outras versões de *Hamlet* para o português disponíveis no mercado editorial brasileiro, como se pode observar a partir dos fragmentos apresentados nas figuras abaixo:

<i>A Herança</i>	Texto em Inglês
“Tem alguma coisa podre no fazendão.”	“MARCELLUS Something is rotten in the state of Denmark.” (I. v. 90)

Figura 1: “Tem alguma coisa podre no fazendão.”

A Herança	Texto em Inglês
<p>“Ser ou não ser... Morrer p'ra dormir, Dormir p'ra sonhar... To be or not to be That is the...”</p>	<p>“HAMLET 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 wished. 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 disprized 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 75 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 undiscovered country from whose bourn No traveller returns, puzzles the will, 80 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 I s sicklied o'er with the pale cast of thought, 85 And enterprises of great pitch and moment With this regard their currents turn awry And lose the name of action. Soft you now, The fair Ophelia. - Nymph, in thy orisons Be all my sins remembered” (III, i. 56-89).</p>

Figura 2: “Ser ou não ser...”

Na Figura 1, percebe-se a tentativa de *atualizar culturalmente e situacionalmente* (AMORIM, 2013, p. 267) a passagem da peça shakespeariana, uma vez que ocorre a recriação do texto em inglês para um contexto mais familiar ao texto de chegada – no caso, uma deslocação do foco do reino da Dinamarca para o Fazendão, onde os personagens principais do filme vivem. Em relação ao famoso solilóquio *To be or not to be*, apresentado na Figura 2, é importante atentar que, linguisticamente, enquanto no drama do bardo ele se estende por 35 versos, no texto do filme brasileiro, somos apresentados a cinco linhas que em muito reduzem o caráter auto-questionador e reflexivo construído no texto em inglês: dessa forma, como roteirista, Candeias, ao verter essa passagem para o português, utiliza a *omissão* como procedimento de adaptação textual (AMORIM, 2013, p. 267). No entanto, adiciona-se visualmente o elemento irônico a essa cena, uma vez que o personagem que representa o Hamlet brasileiro, conhecido no filme a partir do nome Omeleto, declama o solilóquio segurando o crânio de um boi – o que também atesta o movimento de *devoração cultural* desempenhado pela película, dado que tal elemento simboliza a seca em regiões rurais brasileiras – e, ao declamá-lo, sorri ironicamente.

A cena do solilóquio e a cena que representa a peça-dentro-da-peça do texto shakespeariano são os dois únicos momentos da película em que Candeias nos presenteia com diálogos falados. Na cena do solilóquio, após o aparecimento das legendas que trazem os dizeres “Ser ou não ser... Morrer p’ra dormir, Dormir p’ra sonhar...”, ouvimos a voz de Omeleto, que pronuncia “To be or not to be, that is the...” a partir de um acento regionalista incorporado aos dizeres na língua inglesa. A utilização do inglês nessa passagem também é curiosa, por sinalizar explicitamente um diálogo do filme brasileiro com o legado shakespeariano, ao mesmo tempo em que faz uma crítica à presença do estrangeiro não *devorado* em território nacional, uma vez que o falar é interrompido, como sinalizei, por Omeleto, que sorri ironicamente.

Já a segunda cena falada do filme, que se refere à representação, no texto elisabetano, da peça *The murder of Gonzago* ou *The Mousetrap*, em vez de apresentar referências ao modo de representação no teatro como ocorre na peça elisabetana, investe na apresentação de violeiros, repentistas, entoando o que no filme é chamado de *moda de vida*, com letra escrita por Omeleto, que oferece dinheiro aos violeiros que se apresentam no circo local para entoá-la. A moda tocada e cantada pela trupe musical narra a história do assassinato do pai do personagem principal; essa música que ouvimos representa os falares do Brasil, tanto na linguagem musical, quanto na letra de Omeleto e no recitar dos violeiros, construído a partir de uma variante da língua portuguesa típica de regiões interioranas do Sudeste no período. A utilização do circo como ambientação para a apresentação da *moda* também faz parte do movimento de *devoração cultural* desempenhado, uma vez que a presença de circos itinerantes no interior do Brasil era recorrente na segunda década do século XX, já que as artes circenses eram consideradas formas de entretenimento barato para os estratos menos abastados da população.

No entanto, mais importante que as legendas ou os poucos diálogos falados da película é a presença de uma trilha sonora não convencional, composta quase inteiramente com sons de viola intercalados com sons que Moura Reis (2010, p. 18) descreve como *brasileiríssimos*, como “canto de pássaros, rosnadura de animais...” etc. Nuno Cesar Abreu (2006) assevera que, apesar de *brasileiríssima*, a mistura da viola com os ruídos naturais é utilizada, no filme, de forma não realista, o que contribui para a construção de significados sobre a película: por exemplo, no momento em que Omeleto encena certa loucura no drama, o descompasso entre a trilha sonora e as cenas em exibição, e a incoerência da utilização das *modas de viola*, que abruptamente mudam de ritmo, velocidade e tom, podem ilustrar os conflitos interiores construídos textualmente no texto shakespeariano. Nesse sentido, Marcel Silva (2013) afirma que o desenho sonoro esteticamente trabalhado por Candeias acaba por relegar ao texto verbal, em legendas, uma função quase acessória, o que é corroborado pelo próprio diretor, que, em entrevista, afirmou que sua intenção inicial era a de colocar uma única legenda, “... e o resto é silêncio”, na cena final do filme; entretanto, achou “melhor colocar outras legendas pra facilitar a exibição” (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 97).

A liberdade de Ozualdo Candeias em trabalhar com a materialidade cinematográfica se dava, acima de tudo, pelo fato de o diretor não se filiar ao chamado *cinemão*, aquele que possuía os maiores recursos, grande financiamento estatal e produtores com tradição no mercado cinematográfico, mas sim a um modo de fazer cinema mais alternativo, mais marginal, o que muitos chamavam de *udigrude* brasileiro (XAVIER & PONTES, 1986, p. 13). No entanto, mesmo a partir de uma proposta estética não convencional, o diretor mantém a estrutura geral do enredo shakespeariano

com suas tramas e subtramas, modificando, quando muito, a ordem dos acontecimentos da narrativa.

Na película, a história básica do príncipe que perde o pai e retorna a seu reino para se deparar com o casamento de sua mãe com o tio, que supostamente assassinara seu pai, é mantida. Além disso, algumas ações presentes na peça shakespeariana, como o aparecimento do fantasma do pai para relatar a Hamlet que havia sido assassinado, o suposto caso amoroso entre Hamlet e Ofélia, a suposta loucura de Hamlet, a viagem organizada por Cláudio para pôr fim à vida de Hamlet, o assassinato de Polônio pelo príncipe, a morte de Ofélia e o duelo final ainda estão presentes na história, mesmo que *devorados transculturalmente*. Para manter esses traços da narrativa de partida, algumas cenas são rearranjadas e o enredo é contado, por vezes, com pequenas diferenças na cronologia dos fatos. A primeira aparição do fantasma, conforme descrita na cena I, ato I, do drama shakespeariano, por exemplo, só ocorre perto da metade da história narrada no filme, à luz do dia, após a encenação de diversas ações que, na peça, só teriam lugar posteriormente, como, por exemplo, o primeiro contato de Hamlet com Ofélia. Além disso, algumas passagens apenas sugeridas pelo drama shakespeariano são também apresentadas, como o enterro do Rei Hamlet, que abre a película em lugar da vigília noturna do castelo por Bernardo e Francisco.

Na cena da aparição do fantasma, Omeleto é avisado pelos personagens que desempenham os papéis de Horácio e Marcelo na narrativa fílmica de que estes teriam avistado “assombração em pleno dia... com galos cantando... de chapéu... capa oriental...”. Nesse sentido, Candeias afasta-se novamente do contexto medieval construído pela peça shakespeariana, que aponta o rei como vestido em trajes de batalha, ao sinalizar o personagem correspondente ao Rei Hamlet não como adornado em armas, mas com o vestuário tradicional de um coronel de terras, um senhor de latifúndios. Além disso, no filme, o personagem aparece à luz do dia, com o cantar dos galos, que sinaliza, aqui, não a hora de recolher devido ao despertar do deus do dia, como na peça shakespeariana, mas os sons da fazenda. Apesar das mudanças efetuadas, o pai de Omeleto, de modo semelhante ao ocorrido no drama shakespeariano, relata ao filho seu próprio assassinato e clama por vingança contra o personagem que representa o Cláudio da história de Candeias, ao mesmo tempo em que solicita ao filho que deixe Gertrudes em paz, com o peso da própria consciência.

O encontro, como toda a narrativa, se passa no *fazendão*, composto por terras que pertenciam ao pai de Omeleto e que foram tomadas por Cláudio após o casamento com Gertrudes. No contexto do filme de Candeias, a fazenda assume o lugar da Dinamarca shakespeariana, funcionando como microcosmo para a representação de relações de poder e opressão. Além disso, a fazenda funciona também como cenário que ambienta o filme do diretor brasileiro no gênero que denominei *filme rural* (AMORIM, 2015, p. 322), caracterizado no cinema nacional por, entre outros aspectos, uma temática que engloba brigas por terras, retratos da exploração de camponeses que vivem em terras latifundiárias, presença de capatazes e coronéis, representação da vida nas fazendas, etc.

Na cena que representa a chegada de Omeleto à Fazenda, em uma *expansão* (AMORIM, 2013, p. 267) do texto shakespeariano, somos apresentados a um ambiente precário, onde, como afirma o personagem principal, o tempo não passou: “Tudo no mesmo lugar e do mesmo tamanho... se o tempo parasse... Para esta gente, ele parou”, em sentença construída a partir da regionalização de passagem shakespeariana semelhante: “Time is out of joint: O cursèd spite, / That ever I was born to set it right. -

“/ Nay come, let's go together.” (I. v. 188-190), mas que, no filme, em vez de se referir à corrupção do estado da Dinamarca, refere-se ao retrato construído pelo ambiente rural onde a trama se materializa e às pessoas que nele trabalham. É interessante sinalizar a intenção de Candeias ao representar o sofrimento de quem vive e trabalha nas terras de latifúndio, conforme sinalizado pelo próprio diretor através do processo de escolha de seu elenco de apoio, dos figurantes da película: “e o pessoal que trabalha, os caras que eu botei como essas pessoas, são os mais fodidos possíveis” (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 95).

No movimento de transposição do enredo de *Hamlet* do gênero *tragédia* para o gênero *filme rural*, Candeias também ressignifica diversas referências a outras formas do fazer cinematográfico, sobretudo aos filmes de faroeste norte-americanos, também ambientados em regiões desoladas, com a presença de figuras fortes que se envolvem em duelos e tiroteios, como apresentado na cena final de *A Herança*, e também ao cinema silencioso, uma vez que Candeias constrói muito da visualidade de seu filme a partir da utilização de *close-ups* que enfocam os olhares e a expressividade dos personagens.

É importante sinalizar, neste ponto, que muitas das características cinematográficas apresentadas pelo filme de Candeias se enquadram ao fazer fílmico do diretor constituído antes e depois da produção de *A Herança*. Reis (2010, p. 14) nos lembra que, apesar de entusiasmar críticos e plateia pela originalidade, experimentação, criatividade, sentido poético e olhar crítico com que dotava seus filmes, Candeias, geralmente, rodava essas películas sem “nenhum glamour”; em termos amplos, suas produções possuíam pouco ou nenhum financiamento, o que obrigava a equipe a filmar as cenas, na maioria das vezes, de uma única vez, para não desperdiçar as poucas pontas e sobras de filme virgem disponíveis para a realização das filmagens. No caso de *A Herança*, a situação não foi diferente: Candeias (*apud* REIS, 2010) afirma que, apesar de ter conseguido financiamento estatal para rodar a película, por meio de um concurso promovido pelo Estado de São Paulo para financiar quatro roteiros, o dinheiro não foi suficiente, uma vez que a comissão julgadora decidiu premiar dez roteiros com a mesma quantia que, anteriormente, havia sido destinada para a execução de quatro.

Candeias nos conta ainda que, devido à escassez de dinheiro, a produção foi rodada em locações cedidas por Agnaldo Rayol, famoso músico brasileiro do período, que, em troca, pediu para fazer um papel no filme, recebendo a tarefa de desenvolver o personagem Fortimbrás do texto shakespeariano. Nas palavras do diretor, “é assim que eu faço: penso numa coisa. Deu pra fazer, tudo bem; caso contrário, vou ajustando e vamos tocando” (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 97). Ramos (1987, p. 87) sinaliza esse modo de produzir cinema, “com poucos recursos e utilizando material humano e cenográfico que não exige grandes investimentos”, como típico do esquema não hegemônico do fazer fílmico da época. Essas características comerciais, que influenciavam diretamente o fazer fílmico de Candeias, são normalmente relacionadas às produções rodadas sob o rótulo de *Cinema Marginal*, que, apesar de se considerar como problemática sua caracterização como *movimento* dentro do cinema, permite seu encapsulamento como tal, uma vez que seus filmes possuem inegável coesão em nível estético (RAMOS, 1987, p. 113 e 115).

A forma do fazer cinematográfico comum ao Cinema Marginal se contrapunha ao promulgado Cinema Novo, movimento predominante na época, que, apesar de inicialmente se propor a abordar o que chamava de *estética da fome*, expondo os problemas sociais brasileiros e determinada postura estética que ressaltava os conflitos

na sociedade (XAVIER & PONTES, 1986, p. 15), acabava, como aponta Ramos (1987), por apenas representar a classe média brasileira à procura de seu marginalismo, em um processo de produção de películas que se aproximavam da linguagem europeia e elitista da chamada Sétima Arte (ABREU, 2006, p. 27). A ideia de *marginalidade* proposta pelo Cinema Marginal, desse modo, traz uma proposta alternativa ao cinema hegemônico produzido no interior do Cinema Novo, sendo lema e bandeira de toda uma geração de cineastas.

Dentro do Cinema Marginal, há um lugar de destaque para filmes produzidos num espaço que se convencionou chamar *Boca do Lixo*, região localizada entre os bairros Santa Cecília e Luz, em São Paulo, conhecida pela presença forte de prostitutas, onde também estavam instalados escritórios de exibidores nacionais e estrangeiros, bem como agências de distribuidores (ABREU, 2006, p. 21). Mais especificamente, os cineastas pertencentes à *Boca* se encontravam regularmente na rua Triunfo, para beber, conversar e idealizar seus filmes (RESENDE, 2015, p. 04). Abreu (2006) assevera que esse grupo incomodava o cinema brasileiro de então, especialmente àqueles ligados ao Cinema Novo, por desenvolver produtos independentes a partir de formas de produção desligadas dos estratos intelectuais dominantes; o *Boca*, de acordo com o autor, produzia entretenimento para a classe popular, realizado por cineastas egressos dessas mesmas classes.

Com efeito, os filmes produzidos pelo *Boca*, dentro do Cinema Marginal, ao discutirem questões como a identidade brasileira e a presença de um traço que caracterizaria a ideia de brasilidade (XAVIER & PONTES, 1986, p. 16), conseguiram uma boa inserção no mercado de exibição, tendo alguns de seus expoentes alcançado carreiras bem-sucedidas. Candeias, no entanto, como sinaliza Abreu (2006), é considerado um *marginal entre os marginais*, uma vez que seus filmes eram tidos como pouco digeríveis pelo grande público, talvez pelas opções estéticas do diretor, e por isso não tiveram, em alguns casos, bem-sucedida carreira comercial. Como afirma Angela Aparecida Teles (2012, n.p.), o cinema de Candeias não se configura tradicionalmente como produto da indústria cultural, voltado exclusivamente a servir como forma de entretenimento dos espectadores, mas como “obra de arte produtora de reflexão”, uma vez que, por meio de seus filmes, “ele constrói sua relação com a cidade de São Paulo e se insere nas questões sociais e políticas daquele contexto”.

No entanto, mesmo apresentando tônica levemente diferente das outras produções do *Boca* e do chamado Cinema Marginal, *A Herança* mantém com eles também semelhanças. Como nos lembra Ramos (1987), a produção marginal, assim como sinalizei em relação ao filme de Candeias, é caracterizada por romper com esquemas de produção, sobretudo por não receber financiamento pesado, estatal ou privado, como o cinema hegemônico da época. Outra característica marcante das produções do movimento, o humor irônico e debochado (RAMOS, 1987, p. 42), é latente na produção, sobretudo pela forma como Omeleto se relaciona com os outros personagens da película: logo na primeira cena de encontro entre Cláudio, Gertrudes e Omeleto, por exemplo, após refletir sobre a beleza da mãe – “Nem os anos, e... nem a morte de meu pai. É ainda uma bela mulher...” – e a envolver num abraço claramente marcado por certa tensão, Omeleto, de repente, ri, sarcasticamente, o que leva Cláudio a afirmar que o sobrinho “está homem... estranho e atrevido”. Esse comportamento de Omeleto é recorrente no filme, inclusive na cena do solilóquio *To be or not to be*, como apontei anteriormente.

A postura debochada das produções marginais é esteticamente refletida no filme de Candeias, inclusive em cenas como a suposta encenação de loucura desempenhada por Omeleto, como ocorre na peça shakespeariana, para confundir a seu tio e disfarçar as suas reais intenções: no filme de Candeias, o personagem, aparentemente perturbado, pula e relincha como um cavalo, emulando um ato imaginário de cavalgada, enquanto dispara tiros de pistola para o céu. Nesse sentido, Ramos (1987, p. 125) assevera que “a atitude do deboche histórico-agressivo é geralmente sentida como uma afronta ao senso estético, e, acrescida da imagem do abjeto, confronta-se com a percepção do ‘objeto belo’”.

Os personagens do filme de Candeias, incluindo Omeleto, são construídos a partir de um senso de individualismo mesquinho, tão comum às produções do Cinema Marginal (RAMOS, 1987, p. 81), e por essa razão não despertam no espectador uma relação de catarse através da compaixão. Em vez disso, provocam um certo distanciamento, causado, inclusive, pela ironia e sarcasmo retratados como características evidentes das diversas formas de representação de caráter que atravessam a película. Na verdade, Candeias apenas proporciona a possibilidade de construção de um olhar envolto em compaixão quando se trata dos personagens secundários, figurantes, da obra: em especial, aqueles que representam os trabalhadores da fazenda que aparecem ao longo da narrativa.

No entanto, talvez a característica do Cinema Marginal mais presente nesse filme de Candeias seja a tentativa de questionar posições sociais, por meio de um olhar crítico sobre o contexto ideológico do Brasil na época (RAMOS, 1987, p. 123). Mesmo em um ambiente cercado por agentes da Censura (XAVIER & PONTES, 1986, p. 84), *A Herança* mantém, ao longo de toda narrativa, uma tônica de crítica social, presente tanto entre os elementos da trama quanto no texto visual da película, e ainda no ponto de vista dos personagens (SILVA, 2013, p. 314). Essa tônica se dá, sobretudo, (1) pela abordagem crítica do sistema latifundiário em vigência à época e da extração desordenada dos recursos dessas propriedades sob o comando de uma só pessoa que, geralmente, aproveita-se da mão de obra local e barata para tanto, e (2) da questão étnica no Brasil da segunda metade do século XX, e, acrescento, ainda presente na sociedade brasileira contemporânea. Nas palavras de Candeias (*apud* REIS, 2010, p. 94-95),

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. Ai eu mostro os beneficiários. (...) Isso não tem no original, é claro, mas eu botei na fita, no meu Shakespeare caipira, interiorano, tanto no sentido geográfico quanto cultural.

Nesse sentido, *A Herança* se engaja nos discursos iniciais sobre a Reforma Agrária em circulação no Brasil da época. Tendo começado tardiamente em território nacional, a Reforma Agrária tomou corpo e passou a fazer parte das discussões populares no final da década de 1950 e início da década de 1960. Nesse contexto, era exigida a extinção do latifúndio existente desde a época de colonização do Brasil e a melhoria das condições de vida daqueles que moravam no campo.

Os discursos relacionados à Reforma Agrária brasileira, em vigência na sociedade de então, eram provavelmente do conhecimento de Ozualdo Candeias, que, de certo modo, enxerga em *Hamlet* um caráter político que o permitia falar, a partir de um processo de *devoração transcultural*, da situação política brasileira da época. No

entanto, a tentativa do diretor de abordar politicamente a peça de Shakespeare não passou despercebida pela crítica de então, que, de acordo com Candeias, o acusou de deformar a peça do bardo. A resposta do diretor para esses críticos, que aparentemente ainda se guiavam por critérios como o de *fidelidade ao original* é memorável:

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. (...) Então o que eu fiz foi livrar a cara do Hamlet e vocês ainda vêm aqui me encher o saco? (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 95)

Ainda sobre a questão da terra, em clara ressignificação do duelo de espadas presente no ato V da peça shakespeariana, que leva às mortes de Gertrudes, Laertes, Cláudio e do próprio Hamlet, na película, ao final do duelo de pistolas, vemos a chegada de um personagem que representa o Fortimbrás shakespeariano e que encontra e lê uma carta em que Omeleto relega a terra da fazenda para aqueles que nela nasceram e trabalham. O personagem, após a leitura, amassa a carta e a joga no chão.

Sobre essa cena, Resende (2015) apresenta a interessante inferência de que, a partir do ato realizado por Fortimbrás de amassar e jogar no chão a carta de Omeleto, o filme apresentaria uma construção circular, o que, de acordo com a autora, demonstraria que o sistema latifundiário provavelmente se repetiria, agora nas mãos de Fortimbrás, que clama para si as terras. No entanto, no filme, após amassar e jogar a carta no chão, Fortimbrás, aparentemente irritado, parece deixar a fazenda a cavalo juntamente com seu séquito. Tal ação, a par do fato de vermos o corpo de Omeleto em um carro de bois puxado pelos camponeses da fazenda, numa clara *expansão* (AMORIM, 2013, p. 267) do texto shakespeariano, que não apresenta o enterro do príncipe da Dinamarca, pode se contrapor à hipótese levantada pela autora, representando o início de um novo ciclo para aqueles que trabalham na terra e o fim do sistema latifundiário em vigor naquela fazenda.

Teles (2012) nos lembra que a mobilidade da população caipira e a condição do sujeito marginalizado eram temas frequentes do cinema de Ozualdo Candeias. Nesse sentido, como aponta a autora, a abordagem do diretor de personagens que viveram em processos de transformação social e cultural, na condição de marginais, visa a provocar um debate sobre os significados dessas mudanças, que buscavam a superação do que Candeias considerava como características arcaicas da sociedade brasileira, sobretudo a desigualdade, a pobreza e a falta de desenvolvimento econômico. Ademais, em *A Herança*, além dos discursos sobre latifúndio e reforma agrária, e considerando, como aponta Abreu (2006), a imensa densidade e tensão dos temas presentes na sociedade brasileira dos anos 1970, Candeias insere também outro debate em voga no Brasil de então: a questão étnica.

O filme apresenta uma Ofélia negra: “eu gosto da fita também porque acrescentei coisas, vanguardismos. Botei a Ofélia negra” (CANDEIAS *apud* REIS, 2010, p. 95). Por meio dessa personagem e de outros a seu redor, como o irmão Laertes, Candeias coloca em cena a discussão sobre a segregação e o preconceito étnico existentes na sociedade brasileira. Xavier e Pontes (1986) asseveram que o negro, no cinema nacional, sempre foi utilizado no papel de serviçal, sobretudo porque nossa sociedade ainda aparecia, na década de 1980, e ainda hoje aparece, como uma sociedade preconceituosa. Rodrigues (2011, p. 15) sinaliza que apenas na última década do século XX, cento e vinte anos após a Abolição, “os negros começaram a ser lentamente

absorvidos pela sociedade de consumo e pelo sistema político”. Com efeito, era natural que um cineasta como Candeias, que em suas películas procurava a abordagem da questão social, fosse influenciado por discursos sobre racismo que circundavam o Brasil naquele momento.

Ofélia é retratada na película como pudica e humilde, sobretudo por apresentar um constante olhar para o chão ao longo do desenvolvimento da história, e Omeleto aparentemente a enxerga como sua namorada: "Ah!... Minha namorada!". Não é claro o tom do relacionamento entre esses dois personagens, mas pode-se inferir a concretização de relações sexuais entre Omeleto e Ofélia a partir de dois diferentes indicadores: (1) em determinado momento da película, quando a moça sai para colher flores, é agarrada à força por um Omeleto sem camisa, ao som incidental da tradicional cantiga brasileira *O cravo brigou com a rosa*, o que é mais um indicativo do movimento de *devoração transcultural*. Após isso, Ofélia parece ceder a Omeleto, seguindo-o; e (2) Omeleto, ao provocar Polônio, diz algo no ouvido desse personagem e, em seguida, lemos a legenda "... e não vai ter casamento...", o que pode indicar que o rapaz garantia ao pai de Ofélia que sua filha se havia engajado em relações sexuais com ele. Na peça shakespeariana, no entanto, em parte de uma canção entoada por Ofélia em seu estado de loucura após a morte do pai, assassinado por Hamlet, "Then up he rose and donned his clothes / And dugged the chamber door; / Let in the maid that out a maid / Never departed more." (IV, v. 51-55), não há indicações claras de ato sexual ocorrido entre a moça e o personagem principal do drama.

É interessante também ressaltar, como apontado por Resende (2015), que nas cenas entre Omeleto e Ofélia, a desarmonia em relação aos acordes sonoros apresentados no filme de Candeias dá lugar à melodia da música *Sertaneja*, de Nelson Gonçalves, que conta a história do amor de um cantor por uma garota sertaneja, que chora quando escuta a voz do amado. Desse modo, Candeias parece indicar alguma realidade no sentimento de Omeleto em relação à Ofélia, algo não plenamente desenvolvido no filme, tendo em vista a construção de um distanciamento emocional entre o público e um personagem naturalmente apresentado como sarcástico e apático, como sinalizei anteriormente.

Outro motivo apresentado pelo diretor para a não plenitude do relacionamento entre Omeleto e Ofélia é a etnia negra da moça: a partir da ideia de *musa*, que é um dos estereótipos com os quais o cinema brasileiro normalmente constrói seus personagens negros (RODRIGUES, 2011, p. 45), Ofélia é parcialmente apresentada no roteiro como aparentemente respeitável e pudica, e por isso não há apelos para o erotismo vulgar; ainda sim, a questão étnica é um impedimento a ser considerado no filme brasileiro: no filme, ao discutir com a irmã, Laertes aponta e esfrega sua pele, em clara alusão à sua etnia negra, gesto completado com os falares, em legenda, "...além do mais, é o padrão.../...gente assim não pode gostar de gente como a gente...". Se na peça shakespeariana a oposição entre monárquico e não-monárquico impedia o relacionamento, na película é a posição social dentro do sistema latifundiário, a oposição entre patrão-empregado, acrescida da questão étnica, uma vez que Omeleto é representado como branco, que dão tonalidade à segregação no contexto brasileiro, no movimento de *devoração transcultural* desempenhado por Candeias.

5. Conclusão

A potencialidade dos escritos de Shakespeare de serem apropriados nos mais diferentes contextos históricos, ideológicos e geográficos foi o que motivou a construção deste artigo. Num mundo em que as palavras e versos de Shakespeare são cada vez mais ventilados em diversos discursos que nos atingem – e nos constituem – a cada instante, compreender as formas de ressignificação cultural de tais discursos quando esses adentram em novas esferas discursivas, em novos territórios, se torna tarefa essencial de qualquer estudioso de sua obra.

Nesse sentido, apresentei neste texto uma leitura do filme *A Herança*, de Ozualdo Candeias, a partir do horizonte epistemológico de leitura construído, a saber, a ideia de *devoração transcultural* baseada no conceito oswaldiano de Antropofagia, e das categorias de análise delineadas (AMORIM, 2016). Com efeito, é possível afirmar que o filme de Candeias se apresenta como uma violenta leitura da peça *Hamlet*, ao realocar o drama tanto histórica, quanto geográfica e culturalmente para o Brasil rural, dentro do sistema latifundiário em vigor na época da produção do filme.

Candeias, em sua leitura da obra shakespeariana, procura afirmar a causa social da terra – a Reforma Agrária –, além de outras, como o debate relacionado ao preconceito étnico, engajando-se em diversos discursos sociais em circulação no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Com esse fito, o diretor apresenta uma obra esteticamente ousada, que, a partir da ausência quase total de diálogos falados, da presença tímida de legendas e de uma trilha sonora não usual constituída pela mistura de sons do campo e modas de viola, é corajosa ao problematizar os temas nela abordados a partir das lentes fornecidas pelo dramaturgo inglês em um de seus mais famosos textos.

Por fim, ressalto que o horizonte de leitura aqui delineado, a perspectiva antropofágica, que tem a *devoração* como mote, não pode ser considerado como uma metodologia universal para a leitura de dramas shakespearianos ou quaisquer outros textos artísticos adaptados para o cinema. É preciso sinalizar que tal abordagem sugere apenas um caminho possível para o tratamento de alguns textos fílmicos construídos a partir da obra de Shakespeare: é imperativa a consciência de que há ainda portas abertas – e, talvez, impossíveis de se fechar – no que tange ao entendimento da adaptação como um fenômeno transcultural, antropofágico.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- AMORIM, Marcel Alvaro de. "Shakespeare no cinema brasileiro: um olhar sobre 'Hamlet' em terras estrangeiras". In: CLOSEL, R. A. B. MARIN, R. (Orgs.) *Shakespeare 450 anos*. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2015, pp. 299-319.
- _____. *Da tradução/adaptação como prática transcultural: um olhar sobre o Hamlet em terras estrangeiras*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- _____. "A adaptação como procedimento técnico de tradução: uma leitura descritiva do Hamlet em quadrinhos brasileiro". In: *Revista brasileira de linguística aplicada*. Vol.13, n.1, 2013, pp. 287-311.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- _____. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2009.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. "Brazilian anthropophagy revisited". In: BAKER, F.; HULME, P.; IVERSEN, M. *Cannibalism and the colonial world*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998, pp. 87-109.
- CAMPOS, Haroldo de. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva, 2010a, pp. 231-255.
- _____. "Da tradução como criação e como crítica." In: _____. *Metalinguagem e outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva, 2010b, pp. 31-48.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London; New York: Routledge, 2006.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. 'Literatura comparada, intertexto e antropofagia'. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 91-99.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- REIS, Mauro. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- RESENDE, Aimara Cunha. "Shakespeare on the screen: Brazilian cinema and TV." In: *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 33, 2015, pp. 02-11.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London; New York: Routledge, 2006.
- SANTIAGO, Silvano. "Apesar de independente, universal". In: BERND, Zilá. (Coord.). *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/>>. Acesso em 10 de junho de 2013. 2001.
- SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet: Prince of Denmark* (The New Cambridge Shakespeare). Editado por Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural – o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- STAM, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (Org.). *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers University, 2000, p. 54-76.
- _____. "Introduction: the theory and practice of adaptation". In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. (Ed.) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. New York: Blackwell Publishing, 2004, p. 1-52.
- _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- _____. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. New York: Blackwell Publishing, 2005.
- TELES, Angela Aparecida. *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo: EDUC, 2012.
- VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

VENUTI, Lawrence. Adaptation, translation, critique. *Jornal of visual culture*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, v.6, n.1, 2007, p. 25-43.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem". In: VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 181-264.

XAVIER, Ismail. PONTES, Ipojuca. "Cinema Brasileiro, os anos 70." In: MORAES, Malu. (Coord.) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986, p. 07-58.