

SHAKESPEARE NO SUBÚRBIO: UMA LEITURA
BRASILEIRA DE *HAMLET*, POR MARIO KUPERMAN¹

Dr. MARCEL ALVARO DE AMORIM
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)
São João de Meriti, Rio de Janeiro, Brasil
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
(marceldeamorim@yahoo.com.br)

RESUMO: Com base em recentes teorias sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema, este artigo tem como objetivo analisar uma versão filmica 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 – *O jogo da vida e da morte* (Mario Kuperman, 1971) –, mais que uma tradução intersemiótica, é uma leitura intertextual e antropofágica, uma *transconstrução*, da famosa tragédia shakespeariana.

PALAVRAS-CHAVE: William Shakespeare. *Transconstrução*.
Antropofagia.

Artigo recebido: 15 set. 2016.
Aceito: 17 out. 2016.

¹ Este artigo apresenta uma versão alterada de partes de minha tese de doutoramento, *Da tradução/adaptação como prática transcultural: um olhar sobre o Hamlet em terras estrangeiras*, defendida na pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha.

SHAKESPEARE IN THE SUBURB: A BRAZILIAN READING
OF *HAMLET*, BY MARIO KUPERMAN

ABSTRACT: Based on recent translation/adaptation theories, this paper 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 film analyzed – *O jogo da vida e da morte* (Mario Kuperman, 1971) – is more than an intersemiotic translation: it is an intertextual work and an anthropophagic *transconstruction* of one of Shakespeare's most popular tragedies.

KEYWORDS: William Shakespeare. *Transconstruction*. Anthropophagy.

*Ser ou não ser... Minh'alma, eis o fatal problema!
Que deves tu fazer,, nesta angústia suprema,
Alma forte? Cair, degradingolar no abismo?
Ou bramir, ou lutar contra o federalismo?
Morrer, dormir... dormir... ser deposto... mais nada!
Oh! a deposição é o patamar da escada...
Ser deposto! Rolar por este abismo, às tontas...
(BILAC, 2003, p. 126-131)*

A epígrafe que abre este artigo, excerto retirado do poema “Hamlet”, composto em 1893 por Olavo Bilac, procura, partindo de uma leitura dialógica do drama homônimo de William Shakespeare, construir uma caricatura do então presidente Floriano Peixoto com base na imagem do príncipe dinamarquês, protagonista do texto renascentista em questão. No poema, Peixoto reflete sobre o direcionamento político que tomará, no Palácio do Itamarati, ao segurar uma cópia da Constituição Brasileira nas mãos. Esse

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

presidente, o segundo do Brasil, chamado por muitos de *Marechal de Ferro*, uma vez que acreditava na necessidade de governar o Brasil com *punho forte*, é considerado como o consolidador da República, diante da ameaça da criação de um estado Federalista. Bilac, na busca pela construção de um texto que falasse sobre/ao Brasil de então, enxerga na peça *Hamlet* um diálogo profícuo para a composição de seu poema. Dessa forma, o que o poeta faz é, de certo modo, atestar a potencialidade da peça *Hamlet*, que, sendo constantemente *devorada* no contexto brasileiro, tem permitido, desde o século XIX, a construção de sentidos diversos sobre nossa vida política, sobre a cultura nacional e sobre nossa sociedade através das lentes fornecidas pelos escritos do famoso dramaturgo elisabetano-jaimesco.

O potencial dos escritos de Shakespeare de falar sobre nossos tempos, de serem apropriados das mais diversas formas 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 de significação, em novos territórios, *territórios estrangeiros*, se torna tarefa essencial de qualquer estudioso de sua obra. Como muitos autores apontam, *quase tudo já foi dito sobre William Shakespeare*, mas, acrescento, muito ainda há a ser dito sobre o papel desse autor e de sua obra na construção do imaginário artístico e cultural global ao longo da história posterior a sua morte.

Nesse contexto, o texto aqui proposto tem por tema, com base em teorias recentes sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema, a análise de uma versão filmica da peça de William Shakespeare, *Hamlet*² (1600-1601), produzida na década de 1970, no

² Uma vez que não foram encontradas informações sobre a versão do texto em português utilizada por Mario Kuperman e Mario Alberto Prata para a

Brasil. É minha intenção argumentar que a película a que me proponho a analisar – *O jogo da vida e da morte*, de Mario Kuperman (1971) –, mais do que uma tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1969; PLAZA, 2008), é uma obra intertextual (STAM, 2000, 2004 e 2005), configurando-se também como uma *transconstrução* de caráter antropofágico (AMORIM, no prelo), do drama shakespeariano: ou seja, é a partir do contato entre as diferentes culturas, da desconstrução do estranho e de sua posterior (re)construção como um outro, que esse texto se constituiu em significado.

Sendo assim, considero os fatores culturais como centrais e delimitadores de procedimentos diversos da construção do filme em questão, os quais procurarei apontar ao longo do artigo. Para tanto, delimito as seguintes questões de pesquisa que orientarão o estudo aqui proposto: 1) A partir da visão da relação entre a peça shakespeariana e o filme elencado como um processo *transconstrutivo*, antropofágico, de que forma a cultura de produção e recepção do texto filmico modificou, assimilando, restringindo, acrescentando ou reformulando as características que julgamos serem próprias à peça de partida e a seu contexto original de produção e recepção?; 2) De que forma e até que ponto a produção elencada para o *corpus* da pesquisa refrata as cambiantes identidades culturais e os discursos ventilados no seu contexto de produção a partir de suas variantes históricas e nacionais?

construção do roteiro e dos diálogos de *O jogo da vida e da morte*, as traduções da peça apresentadas, sobretudo nos quadros comparativos, são da renomada versão traduzida por Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça (SHAKESPEARE, 2015). Como essa tradução não apresenta uma sistematizada numeração de ato, cena e verso, me aproprio dessas informações por meio da edição conflacionada da *The New Cambridge Shakespeare*, editada por Philip Edwards (SHAKESPEARE, 2003), a partir do segundo in-quarto (1604) e fôlio (1623). A escolha por essa edição se deu pelo fato desse texto ser considerado mais próximo semanticamente à tradução utilizada e devido ao prestígio dessa versão do texto shakespeariano e da série *The New Cambridge Shakespeare* junto à crítica especializada.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

Na tentativa de resposta para essas questões, apresento, na próxima seção, a visão da relação entre textos/culturas como uma prática antropofágica de *transconstrução* (AMORIM, no prelo), isto é, como um processo de *devoração transcultural* (AMORIM, 2016). Nessa seção, apresento também as categorias de análise que guiarão a leitura do *corpus* mencionado, leitura essa construída na terceira seção deste artigo. Por fim, nas considerações finais, apresento comentários gerais a partir da leitura brasileira efetuada, bem como possíveis encaminhamentos para a pesquisa com foco em Shakespeare no Brasil a partir do paradigma antropofágico, *transconstrutivo*.

HAMLET EM TERRAS ESTRANGEIRAS: UM OLHAR ANTROPOFÁGICO

O status de Shakespeare como ícone literário tem garantido a produção, distribuição e recepção de sua obra pelos quatro cantos do globo terrestre. *Hamlet*, em especial, tem atraído, desde o nascimento da chamada sétima arte, olhares diversos, dos mais diferentes países. Apenas para exemplificar, enfocando somente algumas produções das décadas de 1960 e 1970, encontramos um *Hamlet* japonês em *Homem mau, dorme bem* (*The Bad sleep well*, 1960) de Akira Kurosawa, um russo, *Hamlet* (*Gamlet*, 1964), de Grigori Kozintsev, um africano, *The Tongo Hamlet* (1964), de Terry Bishop e dois *Hamlet* brasileiros, em *A herança* (1970), de Ozualdo Candeias, e *O jogo da vida e da morte* (1971), de Mario Kuperman. Em território anglófono, no mesmo período, John Gielgud produz seu *Hamlet* (1964), nos Estados Unidos, como o fazem Tony Richardson e Peter Wood (1969 e 1970, respectivamente) em território britânico.

Sanders (2006, p. 52) relata que, dentre todos os dramas shakespearianos produzidos no cinema, *A Tempestade* (*The Tempest*, 1611), *Otelo* (*Othello*, 1603-1604) e *Hamlet* foram aqueles que tiveram

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

um lugar de destaque na cine-dramaturgia mundial. *Hamlet* tem lugar privilegiado dado ao fato de ter sido apropriado por diversas culturas, em diferentes países e idiomas. Em levantamento realizado por Rothwell (2004), até o ano de 2004, mais de 43 (quarenta e três) releituras da peça haviam sido realizadas, em versões para crianças, jovens e adultos, e em países e culturas tão diversos como o Reino Unido, Estados Unidos, Brasil, Japão, Gana, Rússia, Alemanha, França, Índia, Itália etc. Taylor (1994, p. 180) nos lembra ainda da existência de mais de 90 (noventa) filmes que, até a metade da década de 1990, apesar de não poderem ser classificadas como produções diretas de *Hamlet*, faziam alusões a essa peça.

No Brasil, contexto delineado para este artigo, o drama *Hamlet* foi produzido no cinema, como sinalizado, por duas vezes somente na década de 1970: a primeira produção sendo *A herança* (1970), de Ozualdo Candeiras, e a segunda, dirigida por Mário Kuperman, *O jogo da vida e da morte* (1971), de acordo com levantamento realizado por Silva (2013). Já tendo discutido o filme de Candeiras em textos anteriores (por exemplo, AMORIM, 2015), focalizo aqui a película de Kuperman, que, ao contrário de buscar semelhanças com o contexto inglês numa tentativa possivelmente frustrada de *reproduzir integralmente* na tela o que teria sido escrito por Shakespeare, procura atualizar a peça não somente em termos geográficos, mas a partir de uma *des-/reconstrução* do drama para o novo contexto: o Brasil do subúrbio, das comunidades de tráfico nos arredores das grandes capitais; nesse caso, nos arredores de São Paulo. Nesse sentido, dado o alto grau de reconstrução do texto shakespeariano, entendo neste artigo a produção de Kuperman a partir de uma perspectiva antropofágica, de um processo de *devoração transcultural*³ (AMORIM, 2016).

³ Por *devoração transcultural* entendo o processo de *devoração* de um texto, no caso, o *Hamlet* de William Shakespeare, na tentativa de permitir a criação de um novo texto, que se constitui na fricção de diferentes forças culturais.

Com efeito, considero aqui a *Antropofagia* como o fundamento de uma ferramenta interpretativa de base transcultural que pode possibilitar um entendimento da relação dialética entre *eu-outro-eu*. O termo Antropofagia, inicialmente teorizado por Oswald de Andrade em seus *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e *Manifesto Antropófago* (2011), advém do ato de comer partes de um humano, ato praticado pelos povos ditos primitivos, sobretudo pelos indígenas. No entanto, não se trata de um simples ato ritual alimentar, mas sim de um movimento de *devoração* crítica, uma vez que os povos que o praticavam acreditavam que estariam adquirindo 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 admiração e vingança do/contra o outro.

Como nos lembra Haroldo de Campos (2010, p. 234), a Antropofagia de Oswald serviu, justamente, para que possamos pensar o nacional numa relação dialógica e dialética com o universal, já que ela é o pensamento da degustação crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir do bom selvagem, mas do considerado *mau selvagem*, que devorava os indivíduos vistos como corajosos, fortes e bravos. Sendo assim, o que a ideia de uma Antropofagia instaura é um movimento de relação mútua de construção cultural de um ser: *eu te degusto para fazer de você parte de mim, me tornando, de algum modo, parte de você*.

De fato, o que o Andrade parece realmente propor, enquanto movimento estético, é a assimilação das tendências europeias para

No processo de *devoração transcultural*, textos e culturas são envolvidos num processo de re-mediação e incorporação do/pelo outro. Nesse sentido, a ideia de uma *devoração transcultural* se diferencia da pura noção de uma Antropofagia oswaldiana, sobretudo por aplicar-se enquanto um conceito de compreensão procedimental da construção transcultural de textos. Evita-se, assim, a aderência a um possível projeto nacionalista proposto por Andrade no contexto do modernismo brasileiro.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

elaborá-las a partir de um outro subconsciente e, a partir daí, produzirmos coisa nova, “coisa nossa”. Desse modo, o que propomos quando “experimentamos e comemos” Shakespeare é a construção de um diálogo com o cânone. Epistemologicamente, esse diálogo pode permitir até mesmo a renegociação das ideias do que seriam textos canônicos, originais e derivados. Nesse sentido, *transconstruir* Shakespeare se torna parte de um constante processo dialógico de des-/reconstrução textual, e, em nível cultural, de *transfertilização* (MOEHN, 2012), isto é, um movimento de benefícios mútuos para ambas as culturas envolvidas no processo.

Ademais, ao considerarmos o processo de des-/reconstrução de um texto/cultura para o cinema a partir de um olhar antropofágico, como uma prática de *devoração*, torna-se necessário abandonar a ideia de *adaptação*, isto é, *a prática de moldar/ajustar algo para algum novo contexto*, e adotar o conceito de *transconstrução*, entendido como “(...) um movimento de *devoração/desconstrução* crítica e transcultural de um texto de partida que será, posteriormente, construído como um novo texto, um novo produto cultural” (AMORIM, no prelo, p. 16). Nesse sentido, a ideia de *transconstrução* aproxima-se do conceito derridiano de *desconstrução*, por procurar, em algum nível, operar a partir do interior de estruturas a serem desconstruídas, empregando recursos econômicos e estratégicos necessários na tentativa de desfazer, denunciar, um sistema falo-fonocêntrico de pensamento hegemônico e dominante (DERRIDA; ROUDINESCO, 2001). No entanto, a prática *transconstrutiva* vai além, caracterizando-se como um violento ato de desconstrução, simultaneamente auto-reflexivo e transformativo, que culmina na construção transcultural de um novo texto/produto (AMORIM, no prelo).

Metodologicamente, procuro partir da análise textual para a análise de cunho cultural, considerando também as características cinematográficas do texto fílmico elencado. Nesse sentido, apesar de

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

não me prender a categorias de análise estanques que poderiam, de alguma forma, ser incoerentes com a fluidez dos textos literários e filmicos, serão observados fatores como aqueles delineados por Rocha (2002), para a análise do que o autor chama de *Teatro Intercultural*, e por Silva (2013), para análise de adaptações shakespearianas para o cinema em território brasileiro. Dentre os caminhos sinalizados por esses autores, adoto neste artigo os seguintes que, adaptados à proposta aqui delineada, serão detalhados a seguir: *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 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, a partir de procedimentos técnicos de adaptação diversos como omissões, adequações situacionais e contextuais, expansões etc. (AMORIM, 2013). 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 a nova ambientação pretendida.

A partir da ideia de *Relações entre gêneros*, procuro analisar as mudanças necessárias para a recriação de um texto dramático no formato filmico, mudanças essas, como nos lembra Stam (2000, p. 56), inevitáveis no processo de reconstrução de um texto verbal para uma mídia multimodal como o cinema. Já em *Caracterização Visual*, procurarei entender de que modo o drama foi *transconstruído* de maneira a se inserir em um possível projeto cinematográfico e

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

ideológico de seu diretor, Mario Kuperman, e do momento cinematográfico vigente na época de produção do filme. 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.

UMA LEITURA DE *HAMLET*, POR MARIO KUPERMAN

O jogo da vida e da morte ilustra bem a potencialidade de *devoração transcultural* do trabalho *transconstrutivo*. Nessa película, o famoso texto shakespeariano *Hamlet* é transferido para o subúrbio, no contexto do tráfico de drogas, em um distrito pobre da cidade de São Paulo. A Dinamarca da peça elisabetana é, desse modo, ressignificada transculturalmente quando o diretor realoca o ambiente da narrativa para um espaço tipicamente brasileiro: comunidades de tráfico nos arredores de grandes cidades do país. Desse modo, o filme em questão trabalha com o princípio da equivalência, buscando, de acordo com Silva (2013, p. 308), “no mundo histórico que pretendem retratar, caracteres, instituições e situações que se assemelhem à ordem social presente em *Hamlet*”.

Nesse novo contexto, algumas mudanças foram efetuadas por Kuperman no processo de des-/reconstrução da peça para o cinema: logo de início, percebemos que o diretor, apesar de manter quase todos os nomes dados por Shakespeare aos personagens principais, mesmo que em tradução – Claudius/Cláudio, Polonius/Polônio etc. –, modifica substancialmente o nome do personagem que dá nome a peça do bardo que, em sua película, se chama *João*, um nome bastante popular no Brasil. Aqui, João é, como o *Hamlet* do drama

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

shakespeariano, o personagem central da trama, e o seu ponto de vista tem a tarefa de mediar a construção da *mise-en-scène* por meio da aplicação de técnicas diversas: planos ponto de vista, ocularização direta etc., que visam a acentuar a perspectiva da história como aquela relacionada a esse personagem (SILVA, 2013, p. 310).

Além de João, apenas dois outros personagens secundários têm seus nomes modificados: os amigos de Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz, que, no filme, são chamados de Tostão e Rosa. Horatio, nessa película brasileira, se chama Horácio e, curiosamente, é representado não como amigo de João, com idade semelhante, mas sim como um adolescente, mais jovem que o protagonista, que não apresenta a maturidade ou o nível de educação do personagem do texto de partida. Com efeito, diversas falas e ações que, na peça, são atribuídas a Horácio, no filme são enunciadas por Marcelo, que, sendo mais velho, pode declamá-las compondo um quadro de maior maturidade e reflexão.

Textualmente, em relação à tradução realizada, percebem-se, como principais procedimentos técnicos empregados, a *omissão*, ou seja, a eliminação de partes do texto, o *exotismo*, que é a substituição de formas de falar no texto de partida por gírias e dialetos da língua de chegada, e a *adequação cultural ou situacional*, isto é, “a recriação de um contexto do texto de chegada mais familiar ou culturalmente mais apropriado ao leitor” (AMORIM, 2013, p. 267). Em termos amplos, apesar de se manter próximo à ordem dos fatos e episódios narrados na peça *Hamlet*, Kuperman, que também é creditado como roteirista da película juntamente ao responsável pelos diálogos, Mario Alberto Prata, reconstrói o texto shakespeariano: (a) omitindo trechos, falas e até personagens, como, por exemplo, Barnardo, que não contribuiriam diretamente para a nova história contada; (b) construindo as falas não raro a partir de regionalismos e gírias próprias da nova ambientação dada a história: o subúrbio nos arredores de São Paulo; e (c) adequando o texto à situação e às

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

culturas de chegada, procurando *abrasileirar* passagens e situações do original shakespeariano.

Observemos os trechos reproduzidos abaixo, conforme presentes no roteiro do filme, *O jogo da vida e da morte*, e no texto do bardo em tradução para o português:

<i>O jogo da vida e da morte</i>	<i>Hamlet</i>
Horácio: Você vai aprender a não me chamar de mentiroso. 'Guenta mão aí... Marcelo: Vai me dizer que ele apareceu hoje outra vez. Horácio: Hoje, não, ainda não apareceu, né. Marcelo: Você está imaginando coisas. Você está me gozando. Horácio: Calma, né Marcelo. Pensa que é assim de cara? Calma pô.	MARCELO Aquela aparição veio esta noite? BERNARDO Eu nada vi. MARCELO Horácio diz que é simples fantasia E que ele não aceita a nossa crença Dessa visão que duas vezes vimos. Por isso convidei-o para hoje Vir conosco guardar alguns minutos; Pois se de novo vier esse fantasma, Ele confirmará os nossos olhos E poderá falar-lhe HORÁCIO Não aparecerá. BERNARDO Senta-te um pouco; Deixa-nos repetir aos teus ouvidos, Tão prevenidos contra nossa história, O que duas vezes vimos. (I.1.21-33)

Quadro 1: “Você vai aprender a não me chamar de mentiroso.”

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

O jogo da vida e da morte	Hamlet
Horácio: Oh, Marcelo. Fala com ele. Qualquer coisa, vâmo. Marcelo: Eu não. Por quê eu? Horácio: ‘Cê tem ginásio.	MARCELO Tu, que és um mestre, vai falar-lhe Horácio! (1.1.42)

Quadro 2: “Oh, Marcelo. Fala com ele.”

O jogo da vida e da morte	Hamlet
João: Ah, se a gente pudesse evaporar. Dissolver, sumir, sair por aí... sei lá. Evaporar que nem água. Dissolver. Bolas, que se dane. Um animal qualquer teria sentido a morte do marido por mais tempo. Outro dia e, agora, olha aí. Casada. Meu tio. O irmão do marido. E nem parece irmão. Inteirinho diferente como...	HAMLET Oh, se esta carne rude derretesse, E se desvanecesse em fino orvalho! Ou que o Eterno não tivesse oposto Seu gesto contra a própria destruição! Oh, Deus! Como são gestos e vãos, inúteis, A meu ver, esses hábitos do mundo! Que horror! São quais jardins abandonados Em que só o que é mau na natureza Brota e domina. Mas chegar a isto! Morto há dois meses só! Não, nem dois meses! Tão excelente rei, em face deste, Seria como Hipério frente a um sátiro.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

	<p>Era tão dedicado à minha mãe Que não deixava nem a própria brisa Tocar forte o seu rosto. Céus e terras! Devo lembrar? Ela se reclinava Sobre ele, qual se a força do apetite Lhe viesse do alimento; e dentre um mês - Não, não quero lembrar - Frivolidade, O teu nome é mulher. Um mês apenas! Antes que se gastassem os sapatos Com que seguiu o enterro de meu pai, Como Níobe em prantos... eis que ela própria - Oh, Deus, um animal sem raciocínio Guardaria mais luto - ei-la casada Com o irmão de meu pai, mas tão diverso Dele quanto eu de Hércules: um mês! E apenas essas lágrimas culposas Deixaram de correr nos falsos olhos, Casou-se: Oh, pressa infame de lançar-se Com tal presteza entre os lençóis do incesto! Não 'stá certo, nem pode ter bom termo: Estala, coração - mas guarda a língua! (1.2.129-159)</p>
--	--

Quadro 3: “Ah, se a gente pudesse evaporar.”

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

No primeiro excerto, apresentado logo nas cenas iniciais da película, e no qual Horácio leva Marcelo para ver a incorporação do espírito do pai de João por Mãe Chiquinha, fato que discutirei posteriormente nesta leitura, temos a *omissão* do personagem Barnado; *exotismos* como acréscimos de regionalismos próprios a certa variante do português brasileiro, como '*Guenta mão aí... de cara*, e a utilização de partículas com valor de interjeição como *né* e *pô*; e um forte movimento de *adequação situacional*: aqui, ao contrário do que ocorre no texto shakespeariano, é Marcelo que não acredita na aparição, e cabe a Horácio comprovar o fato. Ainda na mesma cena entre esses dois personagens, o segundo excerto apresenta, além de um procedimento de *expansão* tradutória (AMORIM, 2013, p. 267), uma *atualização* não só *situacional* como também *cultural*, uma vez que, no filme, Marcelo, e não Horácio, deve falar com o Fantasma, pois, como o Horácio da película afirma, ele tem *ginásio* – segunda fase do Ensino Fundamental brasileiro –, grau de escolaridade mais comum ao contexto nacional da época, em especial no subúrbio, do que o Ensino Superior creditado a Horácio na peça shakespeariana.

Em relação à terceira fala destacada, a tradução do solilóquio *O that this too too solid flesh*, percebe-se o uso significativo da *omissão*: o solilóquio passa de cerca de 30 linhas em verso, para poucas linhas em prosa, além da eliminação de temas presentes no texto em inglês como, por exemplo, a caracterização da Dinamarca como um jardim profanado, a comparação entre o Rei Hamlet e Cláudio a partir de personagens da literatura e mitologia clássica, e a acusação direta da prática do incesto. No filme, o solilóquio parece se concentrar em certa crise existencial sofrida pelo personagem João e no fato de sua mãe ter se casado às pressas com seu tio, o qual, para o personagem, é inferior e diferente de seu pai morto.

Outro trecho interessante de ser analisado é a tradução de uma parte do diálogo entre Hamlet e Ofélia, conhecida na crítica

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

shakespeariana como a *cena do convento*. No filme, além de adequar a fala para uma variante coloquial do português brasileiro, tenta-se reproduzir a dualidade de significado existente na palavra *nunnery* no inglês do início da modernidade, que poderia sinalizar tanto *convento* quanto *casa de prostituição*, como ilustrado no quadro abaixo, com os dizeres tal como representados no filme e em português, no texto de partida traduzido.

<i>O jogo da vida e da morte</i>	<i>Hamlet</i>
João: Agora só te resta fugir de casa. Por que não experimenta um convento, hein? Talvez seja um bom lugar. Pelo menos, você fica longe dos idiotas. Como eu, por exemplo! Acha ruim a ideia de um convento? Então vai pra zona! Vai pôr pra render isso aí. Bem longe de mim!	HAMLET Entra para um convento. Por que desejarias conceber pecadores? Eu próprio sou passavelmente honesto; mas poderia ainda assim acusar-me a mim mesmo de tais coisas, que seria melhor que minha mãe não me tivesse concebido. Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, com mais erros ao meu alcance do que pensamentos para expressá-los, imaginação para dar-lhes forma, ou tempo para cometê-los. O que podem fazer sujeitos como uns rematados velhacos; não acredites em nenhum de nós. Entra para um convento. Onde está teu pai? (3.1.119-126)

Quadro 4: “Agora só te resta fugir de casa.”

A despeito da *transconstrução* linguística efetuada no movimento de tradução do texto da peça shakespeariana para o português, Mario Kuperman mantém, em seu filme, a estrutura básica do enredo de *Hamlet*: apesar da omissão de passagens e de

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

alguns personagens, Kuperman mantém a história básica do príncipe que, após o assassinato de seu pai pelo tio e do casamento deste com sua mãe, recebe a tarefa de se vingar pelo crime. Elementos como a aparição do fantasma, a presença dos amigos Guildenstern e Rosencrantz, a suposta falsa confusão mental, ainda que atenuada, de Hamlet, o relacionamento com Ofélia, o assassinato de Polônio, a reflexão sobre formas de artes e o duelo final são mantidos, mesmo que reconstruídos, *devorados culturalmente*. Ademais, *O jogo da vida da morte* mantém a ordem dos acontecimentos tal como eles se sucedem na peça shakespeariana, aparentemente não arriscando um retrabalho com o drama tendo em vista questões estéticas. Resende (2015, p. 06) nos lembra, por exemplo, que tanto a cena do *closet* quando as cenas que envolvem a loucura de Ofélia no texto dramático foram quase “literalmente transpostas” na adaptação de Kuperman.

No entanto, ao realocar o drama de Hamlet para o subúrbio brasileiro, o diretor afasta-se do gênero *tragédia de vingança*⁴ e aproxima-se, cinematograficamente, do repertório estilístico do *filme policial* hollywoodiano vigente nos anos 1940, popularmente chamado de cinema *noir*, além de, como assevera Silva (2013, p. 309), se aproximar da matriz expressionista do cinema alemão dos anos 1920, sobretudo “com o uso expressivo da fotografia em preto e branco, com ênfase no jogo de claro e escuro, que cria volumes para a composição do quadro, além, é claro, da trama de investigação sobre a verdade em torno do assassinato”, nesse caso, do assassinato do pai de João. Ao longo do filme, pode-se perceber, por exemplo, o uso particular, com

⁴ A tragédia de vingança caracteriza-se pelo drama que geralmente apresenta um assassinato catalisador, normalmente no primeiro ato, e uma ação de vingança precisa, presente no último ato (HOLDEN, 2003). *Hamlet*, no entanto, é uma tragédia de vingança particular, uma vez que Shakespeare parece nos permitir um mergulho na mente do protagonista, que se debate com a necessidade de agir, contraponto ações e inações que nos levam a expectativa de uma ação final que não é claramente defraudada (cf. GASKILL, 2010).

alto contraste, que Kuperman faz do preto e branco, numa cena de diálogo entre Cláudio, Gertrudes e Polônio, e a divergência entre claro e escuro, que cria um tom de suspense na cena de encontro de João com a vidente Mãe Chiquinha.

Em relação à última cena sinalizada, é interessante observar o movimento de *devoração transcultural* efetuado pelo diretor. No filme de Kuperman, o fantasma do pai de João não aparece personificado, mas sim incorporado numa médium – a mãe de santo chamada Mãe Chiquinha. Relatos sobre incorporações espirituais são comuns em certas regiões do espaço sócio-histórico-cultural brasileiro, que, além de abrigar a prática de religiões espíritas, também abriga a prática de religiões africanas como a Umbanda e o Candomblé. Nesse sentido, me afasto da compreensão de Resende (2015, p. 06) quando a autora afirma que a consulta a médiuns é comum no Brasil, “especialmente entre pessoas menos escolarizadas”, uma vez que não enxergo um laço direto entre religião e escolarização.

Não é possível, no entanto, localizar Mãe Chiquinha em nenhuma vertente religiosa específica, pelo fato de que, em *O jogo da vida e da morte*, pouco nos ser apresentado sobre essa personagem, que só figura na narrativa quando incorporada pelo pai de João. Ademais, é necessário afirmar que, ao contrário do apontado por Rodrigues (2011, p. 98), que afirma que muitas vezes essas religiões são apresentadas em filmes como algo *exótico*, percebe-se, no filme de Kuperman, que a mediunidade é apresentada como traço daquilo que constitui a cultura brasileira.

Além da questão religiosa, outro traço que figura em *O jogo da vida e da morte* é a presença de uma Ofélia negra. No filme de Kuperman, essa personagem é construída como altamente sexualizada, aparentemente a partir do estereótipo da *mulata boazuda* (RODRIGUES, 2011, p. 45), uma vez que é representada com base nas ideias: (a) de *vaidade*, já que ela usa, durante grande parte da película, uma peruca lisa, comprida, e (b) de *desejo sexual*, porque

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

Ofélia, aqui, é quem agarra João e procura engajar-se com ele em um ato sexual a céu aberto, logo após o encontro do protagonista com Mãe Chiquinha. Além disso, a personagem é apresentada como *dependente química*, dependência essa incentivada por Cláudio, que fornece drogas à moça, e esse fato traz uma das temáticas sociais mais fortemente empregadas no filme. O uso de drogas por Ofélia funciona na narrativa como um atenuante da justificativa da loucura da moça, que, após injetar em si mesma alguma espécie de alucinógeno, aparece, sem a peruca que usava durante todo o filme, frente a Gertrudes e Cláudio, com o olhar perdido, cantando músicas folclóricas brasileiras – “O anel que tu me deste era vidro e se quebrou” – e enunciando sentenças sem sentido aparente.

Entretanto, ao apresentar Ofélia como uma personagem negra e dependente química, Kuperman, não explora explicitamente a discussão étnica em voga no Brasil de então, nem aprofunda a ideia da dependência química. Não há, no filme, menções abertas à etnia de Ofélia ou de traços que a distinguiriam de outros personagens, assim como não há uma problematização clara da relação entre as drogas e a etnia negra, historicamente constituída no Brasil como etnia à qual pertence grande parte das classes C, D e E brasileiras e, portanto, estaria mais suscetível ao uso de entorpecentes. É importante ressaltar, porém, que a não diferenciação e problematização explícitas por parte do diretor pode ter se dado tendo em vista a nova ambientação da história shakespeariana, uma vez que grande parte da população de comunidades pobres brasileiras pertence à etnia negra, não fazendo sentido a diferenciação da personagem em relação a outros que habitavam o mesmo ambiente, como, por exemplo, Horácio, também representado por um ator negro. No entanto, também é necessário considerar que a família que aparentemente tem o controle da comunidade, composta de Cláudio, Gertrudes e João, é representada na película como branca, o que serve para reafirmar no filme a estratificação social e o lugar de negros e brancos na sociedade

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

brasileira de então. Desse modo, apesar de velada, é perceptível no filme algum nível de crítica social, ainda que não verbalmente discursivizada.

Em relação ao *modo de fazer cinematográfico* adotado, Mario Kuperman não pode ser caracterizado como um diretor de tradição ou de renome no cinema nacional. *O jogo da vida e da morte* foi o único longa metragem de Kuperman, que, afora a direção de alguns curtas-metragens e a composição de roteiros, dedica-se, mais extensamente, à produção literária, sobretudo de crônicas e contos. Todavia, mesmo não se filiando diretamente a movimento algum da produção cinematográfica nacional da época, esse diretor imprime em sua película certas opções filmicas e características estéticas que merecem ser aqui examinadas e que, por vezes, dialogam com as mais diferentes instâncias do fazer cinematográfico em voga no país à época. A primeira dessas características envolve a prática, hoje em dia corriqueira, de escalar para a produção cinematográfica um elenco de famosos tanto da TV quanto do cinema e da música.

Para viver Gertrudes e Cláudio, respectivamente, Kuperman escalou Odete Lara, atriz com larga experiência no cinema e nas novelas da TV Tupi, extinta emissora televisiva, e Juca de Oliveira, famoso, na época, por seus papéis em novelas também da TV Tupi, e que posteriormente se aperfeiçoaria na interpretação de papéis shakespearianos no teatro. Odete Lara constrói sua Gertrudes como uma personagem fria, distante, na tentativa de sinalizar que, apesar de sua atração por Cláudio, ela também se sente perdida em relação aos acontecimentos ligados ao filho. Quando comparada ao Cláudio personificado por Juca de Oliveira, temos em Gertrudes uma mulher privada, resguardada, em claro contraste com a personalidade fanfarrona e expansiva do novo marido. O diretor escalou também o famoso – à época – comediante Chocolate para o papel de Polônio. No entanto, apesar da escalção de artistas com grande *background* televisivo, o filme não se assemelha à estética das novelas do período,

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

nem ao estilo de atuação construído na tela pequena. Como bem apontam Xavier e Pontes (1986, p. 53), “há muita diferença na maneira como as pessoas trabalham num lugar e noutro”, diferença essa notada não apenas no método de trabalho, mas também nos efeitos da atuação.

Contando com nomes já conhecidos do grande público, Kuperman escala também a inexperiente Yo Braga e o inexpressivo Walter Cruz para viver os papéis, respectivamente, de Ofélia e João. Braga, apesar da inexperiência e dos poucos exageros na personificação sexualizada de Ofélia, parece entender bem as nuances e mudanças de estado da personagem. Cruz, por sua vez, não consegue imprimir claramente o conflito interior do protagonista. Curiosamente, já que o filme investe na atuação de atores de TV, o momento metarreflexivo da película, relacionado à metateatralidade apontada pela crítica na peça shakespeariana (BLOOM, 2004; SÜSSEKIND, 2008), é aquele no qual João, aparentemente em um estúdio de TV, olhando para monitores, reflete sobre o papel do artista televisivo, que facilmente chora e finge ao interpretar seu papel, como todos ao seu redor parecem fazer.

Esteticamente, Kuperman aposta na visualidade da película para construir significados sobre características latentes na peça shakespeariana. A ideia de podridão relacionada ao estado da Dinamarca no drama shakespeariano – “Algo está podre aqui na Dinamarca” (1.5.90) – aqui se faz presente por meio dos signos visuais, uma vez que a comunidade na qual a história é ambientada é cercada por uma espécie de depósito de lixo, que apresenta as mais diversas caracterizações do abjeto, representando, inclusive, a ideia de um contexto em declínio figurativizado por meio da fumaça que sobe do lixo em decomposição.

Na cena que na película se refere ao famoso solilóquio *To be or not to be*, também é perceptível o trabalho do diretor com o signo visual: a primeira parte do solilóquio, “Ser ou não...”, é enunciada por

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

João quando o personagem mexe no lixo com um pedaço de vara. Com efeito, a impressão inicial que se dá é, como apontado por Resende (2015, p. 06), a reflexão sobre a miséria da condição humana num mundo dominado por estruturas de poder. Vemos também na película um gato moribundo sendo atacado por ratos, o que incita no personagem a reflexão sobre a possibilidade de luta, em uma cena que, montada a partir de cortes rápidos e da contraposição de dois planos que aparentemente não têm conexão entre si, em *Faux Raccord*, constroem, nesse momento, certo desnorteamento por parte de João.

A tradução apresentada em *O jogo da vida e da morte* para essa passagem do texto shakespeariano também é significativa, por apontar em João dúvidas sobre a aceitação ou a reação contra a violência que o circunda, reflexões sobre o valor da vida, além de, diretamente, responder à pergunta que tem guiado a crítica literária em sua análise do drama *Hamlet* pelos últimos três séculos: *por que Hamlet posterga o ato da vingança?* Como perceptível no texto do filme brasileiro, reproduzido abaixo, o adiamento se deve ao fato de que o personagem “pensa, pensa e fica covarde. Não se arrisca e deixa de fazer o que tem que ser feito”. Com efeito, o filme de Kuperman dialoga, de alguma forma, com críticos como Coleridge (1988) e Schlegel (1988), que enxergavam em Hamlet intensa atividade intelectual, o que, por consequência, o impedia de agir. Sobre o trecho, é interessante ressaltar ainda que o solilóquio é construído a partir de procedimentos de tradução como *omissão* e *adequação situacional e cultural* (AMORIM, 2013, p. 267), no movimento de *devoração transcultural* efetuado pelo roteirista e diretor ao trazer *Hamlet* para terras estrangeiras.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

O Jogo da Vida e da Morte	Hamlet
<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. As 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>	<p>HAMLET Ser ou não ser, essa é a questão: Será mais nobre suportar na mente As flechadas da trágica fortuna, Ou tomar armas contra um mar de escolhos E, enfrentando-os, vencer? Morrer - dormir; Dormir, talvez sonhar - eis o problema: Pois os sonhos que vierem nesse sono De morte, uma vez livres deste invólucro Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo Que prolonga a desdita desta vida. Quem suportara os golpes do destino, Os erros do opressor, o escárnio alheio, A ingratidão no amor, a lei tardia, O orgulho dos que mandam, o desprezo Que a paciência atura dos indignos, Quando podia procurar repouso Na ponta de um punhal? Quem carregara Suando o fardo da pesada vida Se o medo do que vem depois da morte - O país ignorado de onde nunca Ninguém voltou - não nos turbasse a mente E nos fizesse arcar co'o mal que temos</p>

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

	Em vez de voar para esse, que ignoramos? Assim nossa consciência se acovarda, E o instinto que inspira as decisões Desmaia no indeciso pensamento, E as empresas supremas e oportunas Desviam-se do fio da corrente E não são mais ação. Silêncio agora! A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces Recorda os meus pecados. (3.1.56-89)
--	---

Quadro 5: “Ser ou não ser.”

Outros solilóquios, como *O that this too too solid flesh*, já analisado, também são reconstruídos no texto filmico brasileiro sobretudo a partir da intercalação de *voz off*, de monólogos diretos ou planos ponto de vista, nos quais a câmera assume o papel dos personagens, que visam a auxiliar na construção das características subjetivas de João, o Hamlet brasileiro da película de Mario Kuperman. Em relação à visualidade, é interessante notar ainda a influência de filmes shakespearianos de Laurence Olivier, Akira Kurosawa e Orson Welles, sobretudo, da montagem que este último realizou para *Macbeth* (*Macbeth*, EUA, 1948), na construção da atmosfera sombria e noturna que permeia boa parte do filme, bem como na estilização dos enquadramentos que, como na cena que se refere à peça-dentro-da-peça do texto do bardo inglês que sinalizarei abaixo, criam sensações psicológicas e físicas ligadas aos personagens da trama.

Para a construção da cena mencionada, a saber, o equivalente à peça-dentro-da-peça shakespeariana, Kuperman novamente *devorou*

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

transculturalmente o texto shakespeariano e substituiu, no movimento de realocação cultural do drama para terras brasileiras, a encenação de *The Murder of Gonzago* ou *The mousetrap* por um ato musicado: em *O jogo da vida e da morte*, a história do assassinato do rei é contada por meio do samba. De fato, o diretor insere na trama não só um ritmo brasileiro – comum, especialmente, no Sudeste do país –, mas um ritmo brasileiro de origens africanas, uma vez que o samba originou-se da chamada *semba*, uma forma de umbigada angolana, o que acentua ainda mais o caráter transcultural de toda produção artística.

No filme, João, após ser convidado por Rosa e Tostão para escutar um grupo de samba tocar, decide convidar esse grupo para vir à comunidade entoar uma música, a fictícia *Arma negra*, com modificações e acréscimos realizados por ele na letra, na tentativa de confirmar a culpa de Cláudio sobre o crime cometido. No momento da apresentação do grupo, acompanhado pelas/os tradicionais passistas de uma escola de samba paulistana convidada por Kuperman para participar do filme, João instrui o jovem Horácio para que preste atenção especial nas reações de Cláudio, sobretudo quando no samba se mencionasse o verso “veneno, veneno...”. É interessante notar que, ao ser questionado por Cláudio sobre o nome da canção, João faz uma referência direta ao drama shakespeariano, respondendo que seu título é *A ratoeira*. Em outro acréscimo transcultural efetuado por Kuperman na construção do personagem como fanfarrão, Cláudio, já bêbado pela ingestão de altas doses de cachaça, ao escutar a história do assassinato do irmão e, especialmente, o verso “veneno, veneno...”, passa mal, vomita, e a apresentação se dá por encerrada, confirmando-se assim, para João, as palavras do espírito do pai declamadas por Mãe Chiquinha.

Desta cena, decorrem as complicações já relatadas no texto shakespeariano. De imediato, somos apresentados ao momento em que Hamlet, na peça, posterga, mais uma vez, o ato de vingança

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

contra o tio que se encontra em oração. No caso do filme de Kuperman, Cláudio é retratado deitado, em sua cama, em uma mistura de febre e embriaguês, quando começa a recitar trechos de uma *reza*, em repetição a um evangélico que passa na frente de sua casa declamando, em voz alta, orações ao Senhor, em outra adição típica da cultura brasileira. João entra no quarto do tio e, ao vê-lo em estado febril, pega a arma que Cláudio guarda no criado-mudo e retira todas as balas desse objeto, menos uma, como em um jogo de roleta russa. Entretanto, ao refletir, João decide que a vingança deveria estar à altura do crime cometido e retira a bala restante do tambor da arma. Desse modo, este adiamento, diferentemente do que ocorre no texto shakespeariano, não é motivado por questões religiosas isoladas, mas, sobretudo, por um aparente desejo por parte de João de fazer seu tio sofrer mais do que o que seria possível com um tiro de arma de fogo.

Algumas cenas após, o filme nos apresenta a cena do enterro da Ofélia. É interessante apontar que Kuperman mantém, na cena do enterro, a discussão entre os coveiros que, como aponta Kiernan (1996, p. 76), traz à tona discursos que se relacionam à ideia de *luta de classes*⁵ marxista⁶, como demonstrado pelo trecho abaixo, na

⁵ Para Marx, (...) a luta de classes não era mais do que uma forma da lei geral da evolução da Natureza, que de modo nenhum tem um caráter pacífico. A evolução é, para ele, (...) dialética, quer dizer, produto de uma luta de elementos opostos que surgem necessariamente. Todo o conflito destes elementos irreconciliáveis deve finalmente conduzir ao esmagamento de um dos dois protagonistas e, por consequência, a uma catástrofe. (...) A derrubada de um dos antagonistas será inevitável, após a luta e o crescimento em força do outro. (...) Na Natureza, como na sociedade" (KAUTSKY, s/d, p. 24).

⁶ É importante ressaltar que o conceito de *Luta de Classes* pré-existe a Marx, como o próprio autor afirma, em 5 de março de 1852, em carta a Joseph Weidemayer. Nessa carta, Marx assevera que sua originalidade foi a de comprovar: (1) que a existência das classes liga-se às fases de desenvolvimento da "produção"; (2) que a luta de classes conduz necessariamente à ditadura do proletariado; e (3) que esta própria ditadura

versão de *O jogo da vida e da morte* e no texto de partida em tradução para o português.

<i>O jogo da vida e da morte</i>	<i>Hamlet</i>
<p>Coveiro 1: Ei, olha! Diz aí! Mêmo se morreu porque quis pode ser enterrado, é?</p> <p>Coveiro 2: A água está aqui, certo? Eu vou, entro e me afogo. Está certo? Ah... A verdade é que os graúdo sempre encontram um jeito de ter um enterro cristão. Mesmo que se enforquem.</p>	<p>1° COVEIRO Deve ser enterrada em sepultura cristã aquela que buscou voluntariamente a salvação?</p> <p>2° COVEIRO Digo-te que deve; potanto, abre logo essa cova. O pontifice informou-se de tudo e deliberou que o enterro fosse cristão.</p> <p>1° COVEIRO Como pode ser isso, a não ser que ela se afogasse em sua própria defesa?</p> <p>2° COVEIRO Ora, foi decidido assim.</p> <p>1° COVEIRO Deve ter sido se offendendo, nem pode ser de outro modo. Pois esse é o ponto: se eu me afogo voluntariamente, isso indica ato, e um ato tem três partes, a saber: agir, fazer e consumir. Ergum, ela afogou-se voluntariamente.</p> <p>2° COVEIRO Não; mas, escuta, mestre cavuqueiro...</p> <p>1° COVEIRO Com licença. Aqui está a água, bem; aqui está o homem, bem; se o homem vai para esta água e se</p>

representa somente a transição no sentido da supressão (*Aufhebung*) de todas as classes e de uma sociedade sem classes.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

	<p>afoga, queira ou não queira, é ele que vai. Presta atenção: mas se a água vem para ele e o afoga, não é ele que se afoga; ergum, ele não é o culpado de sua própria morte, ele não encurta a própria vida.</p> <p>2° COVEIRO Mas isso é lei? 1° COVEIRO É, sim, senhor; lei de borla e capelo. 2° COVEIRO Querer saber a verdade? Se ela não fosse nobre, seria enterrada fora do ritual cristão. 1° COVEIRO Assim o disseste; e é uma lástima que os grandes deste mundo tenham o direito de afogar-se ou de enforcar-se, mais do que qualquer outro cristão. - Vamos, a minha há. Não há gentis homens mais antigos do que os jardineiros, os cavadores e o os coveiros; eles conservam a profissão de Adão. (5.1.1-26)</p>
--	--

Quadro 6: “Ei, olha! Diz aí!”

Na versão em português, além da adoção de uma variante popular da língua atestada pelo uso de expressões como *mêmo* e os *graúdo*, temos a *omissão* (AMORIM, 2013, p. 267) de grande parte do diálogo shakespeariano, que em muito reduz a construção sagaz da conversa entre os coveiros. No entanto, o questionamento desses personagens, retratados como figuras da classe popular, em relação ao ato do enterro de Ofélia em terra cristã, por esta ser *graúda* é mantido. Além disso, no momento do enterro, e reafirmando a questão social sinalizada no texto shakespeariano, Laertes pede ao padre que

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

entoe um réquiem para a irmã, mas o padre nega o pedido, afirmando que o máximo que poderia fazer seria tocar o sino, e que isso só seria feito por conta do dinheiro pago à igreja por Cláudio, uma vez que tais procedimentos cristãos são normalmente negados a almas suicidas.

Ainda no cemitério, após o confronto inicial entre João e Laertes que tem lugar ao lado da cova de Ofélia, Cláudio manda, como na peça shakespeariana, que convoquem João para o duelo final. Na película brasileira, quem convoca João para o duelo é Osrico, um homossexual representado como efeminado, em mais uma das ressignificações efetuadas por Kuperman no movimento de *devoração transcultural* que efetua sobre a peça. A retratação de Osrico como efeminado faz parte de um processo de estereotipação midiática, corrente no período e ainda existente na sociedade contemporânea, do homossexual como aquele que portaria características escandalosas, comumente associadas às mulheres. Nesse sentido, J. F. Freire afirma que os estereótipos

atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social; a diferença básica, contudo, é que os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, *in extremis*, letais (...) Estereótipos, por exemplo, sobre a predisposição natural dos negros para atividades físicas (trabalhos braçais ou, na melhor das hipóteses, esportes e dança), em detrimento de tarefas e ocupações intelectuais, almejam explicar e justificar sua escassa presença nos níveis superiores de ensino, em sociedades cuja ideologia oficial é a democracia racial. (2004, p. 47)

Novamente, Kuperman parece optar, em seu filme, por não problematizar mais abertamente essa questão cara às políticas identitárias de hoje, uma clara adição ao texto shakespeariano, e reproduz o estereótipo do homossexual efeminado, sem questioná-lo claramente – lembrando que, como aponta Regina Facchini (2016), o

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

movimento da luta LGBT tem seus passos iniciais na década de 1970, podendo o diretor do filme estar ciente dos discursos pela igualdade que começavam lentamente a circular na sociedade brasileira.

O duelo final mencionado anteriormente também é constituído como parte do movimento de *devoração transcultural* realizado, uma vez que, em vez de um duelo de espadas, Cláudio propõem que as coisas se resolvam *na porrada*. No entanto, mais do que uma simples briga de rua, Kuperman acrescenta acordes de berimbau e uma gingada inicial, por parte dos lutadores, que faz referência à capoeira, dança-luta afro-brasileira, e substitui o vinho envenenado do texto shakespeariano por um pouco de cerveja, bebida altamente consumida no Brasil, servida em um copo americano, artefato tradicionalmente encontrado nas casas de famílias brasileiras. Além disso, é importante mencionar que, após a morte dos personagens principais, não há a invasão da comunidade por Fortimbrás que, no filme, aparece, em rápida passagem e não corporalmente, como um delegado que, após pedido de Cláudio, é transferido para outra localidade por ameaçar os negócios locais.

Ademais, podemos dizer que a principal contribuição de Mário Kuperman à *devoração transcultural* conferida ao texto shakespeariano é a adição da ideia de tráfico de drogas à narrativa. O pai de João era, na película, o comandante do tráfico de drogas na comunidade, cargo esse que é tomado por Cláudio após o assassinato. O dinheiro que permite à família de João se destacar e controlar aos outros personagens na comunidade é, então, proveniente da venda de drogas. Nesse contexto, Ofélia talvez seja a personagem mais afetada pela atmosfera do tráfico, uma vez que é a única personagem do enredo construída como abertamente dependente, como sinalizei anteriormente.

A opção pelo tratamento desse assunto no filme pode ter sido motivada pela circulação de discursos sobre as drogas em território global. Rosa Del Olmo (citada em ZACCONE, 2007, p. 86) nos lembra,

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

por exemplo, que, no início da década de 1960, uma série de acontecimentos sociais e políticos, ocorridos tanto em escala nacional quanto internacional, promoveu grandes transformações na política de combate às drogas. Além disso, esses anos deram início aos movimentos de rebeldia juvenil, à chamada contracultura e aos principais movimentos de protestos políticos – incluindo-se aí grupos de rebeliões dos negros e os movimentos guerrilheiros na América Latina. Nos anos 1960, também surgem as drogas psicodélicas, entre elas o LSD, e é flagrante o aumento do consumo de maconha entre trabalhadores e jovens das classes média e alta. Com efeito,

O problema da droga se apresentava como uma 'luta entre o bem e o mal', continuando o estereótipo moral, com o qual a droga adquire perfis de 'demônio'; mas sua tipologia se tornaria mais difusa e aterradora, criando-se o pânico devido aos 'vampiros' que estavam atacando tantos 'filhos de boa família'. Os culpados tinham de estar fora do consenso e ser considerados 'corruptores', daí o fato do discurso jurídico enfatizar na época o estereótipo criminoso, para determinar as responsabilidades; sobretudo o escalão terminal, o pequeno distribuidor, seria visto como o incitador ao consumo, o chamado *pusher* ou revendedor de rua. Este indivíduo geralmente provinha dos guetos, razão pela qual era fácil qualificá-lo como 'delinqüente'. (DEL OLMO citada em ZACCONE, 2007, p. 87)

Especificamente no Brasil, a questão das drogas é explicitamente mencionada pela legislação no Decreto Lei 159, de 1967, que dispunha sobre “as substâncias capazes de determinar dependência física ou psíquica...” (BRASIL, 1967). Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, o famoso AI-5, na Ditadura Militar, todavia, há uma substancial fortificação da política de repressão às drogas. No entanto, o ano de 1971 marca-se como aquele em que o Brasil definitivamente construiu uma política de repressão anti-drogas por meio da lei 5.726/71, que, apesar de deixar de considerar o dependente como criminoso, não diferenciava o usuário eventual do traficante, ao dispor “medidas preventivas e repressivas ao tráfico e

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

uso de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica...” (BRASIL, 1971).

Nesse contexto, é possível supor que Mário Kuperman, como cidadão brasileiro, foi de algum modo atingido pelos discursos sobre a questão da droga ventilados no país de então. A abordagem da temática permite que consideremos *O jogo da vida e da morte* como um filme que faz o texto shakespeariano, a peça *Hamlet*, dialogar com “o problema das estruturas sociais do Brasil (...) com a sugestão de que não existe caminho de saída para o pobre, que é dominado em todos os níveis” (RESENDE, 2015, p. 07), uma vez que, na narrativa, o tráfico atinge, como já sinalizei, uma comunidade carente aos arredores da cidade de São Paulo. Além disso, essa referência a um dos problemas da realidade social e cultural brasileira poderia permitir aos espectadores da época que se relacionassem com a história contada,

Não necessariamente por oferecer um ponto de vista crítico sobre essa realidade, mesmo quando tentativa de imitação da produção estrangeira, mesmo quando a realidade brasileira apresentada pelo filme está obviamente deturpada, esse filme oferece uma determinada imagem dessa sociedade, (BERNARDET, 2009, p. 31)

Desse modo, ao abordar as temáticas discutidas ao longo desse capítulo – etnia, sexualidade, estratificação social, drogas etc. –, *O jogo da vida e da morte* se aproxima de temas políticos na *transconstrução* que efetua da tragédia shakespeariana: ao final da película, é a cidade de São Paulo, a partir do horizonte criado pelo depósito de lixo nos entornos da comunidade, que encerra o filme. Por fim, é interessante lembrar também que o tom político da produção já era indicado na primeira cena da película, quando somos apresentados a um espaço teatral, prestes a fechar as portas, que exhibe uma montagem de *Hamlet* – mais uma vez, em ligação direta com o texto shakespeariano. Nesse espaço, vemos o cartaz da peça,

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

que apresenta o drama com os dizeres *Hamlet: a corrupção no reino da Dinamarca*. Sendo assim, o diretor parece deixar claro, desde a primeira cena, o direcionamento que, mesmo de forma um tanto quanto sinuosa, pretendeu dar ao seu filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A potencialidade dos escritos de Shakespeare de serem *transconstruídos* nos mais diferentes contextos históricos, ideológicos e geográficos foi o que motivou a escritura deste artigo. Como sinalizei, 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 construção cultural de tais discursos quando esses adentram em novas esferas discursivas, em novas configurações espaciais, se torna tarefa essencial de qualquer estudioso da obra shakespeariana.

Nesse sentido, analisei o filme *O jogo da vida e da morte*, de Mario Kuperman, com base no arcabouço teórico-metodológico da Antropofagia Cultural brasileira, isto é, considerando o processo de *devoração transcultural* efetuado na prática *transconstrutiva*. Nesse sentido, a película de Kuperman, ao trazer a história do príncipe dinamarquês para um distrito de classe baixa situado nos arredores da cidade de São Paulo, constrói um diálogo entre a peça shakespeariana e discursos relacionados à questão das drogas, raça, sexualidade, estratificação social etc. comuns a sociedade brasileira de então. Além disso, a película, que não se filia diretamente a nenhum movimento cinematográfico em voga no momento de sua produção, também realiza, como parte do movimento de *devoração transcultural* efetuado, uma reconstrução de diversos trechos da peça shakespeariana tendo em vista o horizonte social e cultural brasileiro, como, por exemplo, a ressignificação da peça-dentro-da-peça por meio

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

de um *samba enredo*, gênero musical tradicional do sudeste de nosso país.

Em relação à questão estética, *O jogo da vida e da morte* se constitui a partir de uma tradução do texto shakespeariano que promove diversas adequações culturais e situacionais aos diálogos, omitindo passagens e personagens, mas mantendo a linha básica do enredo da peça de partida. Além disso, baseando-se nos filmes policiais americanos e no movimento expressionista alemão, o cineasta constrói uma atmosfera sombria e noturna que ambienta grande parte da narrativa. Tematicamente, apesar de sinalizar, como afirmei, diversos temas em voga na sociedade de então, o filme opta por não problematizá-los de modo mais aberto, verbalmente.

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 *transconstruídos* para o cinema. É preciso sinalizar que tal abordagem sugere apenas um caminho possível para o tratamento de alguns textos fílmicos produzidos 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.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. A. "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, p. 299-319.

AMORIM, M. A. de. "A adaptação como procedimento técnico de tradução: uma leitura descritiva do Hamlet em quadrinhos brasileiro". In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v.13, n.1, p. 287-311, 2013.

AMORIM, M. A. de. *Da adaptação à transconstrução: antropofagia como uma metodologia translocal*. No prelo.

AMORIM, M. A. de. *Da tradução/adaptação como prática transcultural: um olhar sobre o Hamlet em terras estrangeiras*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Letras, 2009.

BILAC, O. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2003.

BLOOM, H. *The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1999.

BRASIL. Decreto de Lei 159, de 10 de fevereiro de 1967. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-159-10-fevereiro-1967-373406-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

BRASIL. Lei 5726/71, de 29 de outubro de 1971. Disponível em: <<http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/103304/lei-5726-71>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

CAMPOS, H. de. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva, 2010a, p. 231-255.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

COLERIDGE, S. T. "S. T. COLERIDGE". In: JUMP, J. (Ed.). *Shakespeare: Hamlet – A Selection of Critical Essays*. UK: Palgrave Macmillan, [1818/1827] 1988, pp. 30-31.

DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. *De quoi demain... Dialogue*. Paris: Fayard, 2001.

FACCHINI, R. *Histórico da luta LGBT no Brasil*. Disponível em: <http://www.crpsp.org.br/portal/comunicacao/cadernos_tematicos/11/frames/fr_historico.aspx>. Acesso em: 03 jan. 2016.

FREIRE, J. F. "Mídia, estereótipo e representação de minorias". *ECO-Pós*, v. 7, n. 2, p. 45-71, ag./dez. 2004.

GASKILL, W. *Words into Action: Finding the Life of the Play*. London: Nick Hern Books, 2010.

HOLDEN, A. *William Shakespeare*. Trad. Beatriz Horta. São Paulo: Ediouro, 2003.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KAUTSKY, K. *As três fontes do marxismo*. Tradução por Olinto Beckerman. São Paulo: Global, s.d.

KIERNAN, V. *Eight Tragedies of Shakespeare: A Marxist Study*. London and New York: Verso, 1996.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RESENDE, A. C. "Shakespeare on the screen: Brazilian cinema and TV." In: *Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, 33, p. 02-11, 2015.

ROCHA, R. F. da. *Politics and Performance: Three Contemporary Productions of William Shakespeare's Coriolanus*. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Inglês e Literaturas Correspondentes). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

RODRIGUES, J. R. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROTHWELL, K. S. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. London; New York: Routledge, 2006.

SCHLEGEL, A. W. V. "A. W. Von SCHLEGEL". In: JUMP, J. (Ed.). *Shakespeare: Hamlet – a Selection of Critical Essays*. New York: Palgrave Macmillan, 1988, p. 30-31.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet: Prince of Denmark* (The New Cambridge Shakespeare). Edited by Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta e Hamlet*. Tradução por Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, M. V. B. *Adaptação intercultural – o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2013.

STAM, R. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, J. (Org.). *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers University, 2000, p. 54-76.

STAM, R. "Introduction: the theory and practice of adaptation". In: STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. New York: Blackwell Publishing, 2004, pp. 1-52.

STAM, R. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. New York: Blackwell Publishing, 2005.

SÜSSEKIND, P. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editore, 2008.

TAYLOR, N. "The Films of Hamlet". In: DAVIES, A.; WELLS, S. (Eds). *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 180-195.

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

ZACCONE, O. *Acionistas do nada: quem são os traficantes de drogas*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

AMORIN, Marcel Alvaro. Shakespeare no subúrbio: uma leitura brasileira de *Hamlet*, por Mario Kuperman. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 86-122.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.