

Shakespeare com sotaque brasileiro: *Hamlet* em versos de cordel

Shakespeare with Brazilian Accent: *Hamlet* in Cordel Poetry

Na shakespeariana arca
Há um caso em paralelo,
Sobre a morte de um monarca
E a loucura de um donzelo.
*HAMLET*¹

Marcia A. P. Martins*

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar e discutir uma adaptação da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, para a poesia de cordel brasileira. De autoria de Stélio Torquato Lima, o *Hamlet* cordelizado integra o volume *Shakespeare nas rimas do cordel* (Giramundo, 2013), com mais dez peças adaptadas pelo mesmo cordelista. A proposta das adaptações de Lima é a de restaurar o caráter popular das obras de Shakespeare a partir de sua transposição para uma forma de expressão identificada com a cultura brasileira, embora não o fosse na sua origem. A primeira parte do artigo aborda as origens e características da literatura de cordel, seguindo-se uma descrição da edição da Giramundo e a análise do *Hamlet*, que enfoca aspectos relativos à forma, ao enredo e ao perfil e função de personagens centrais. Trata-se de uma adaptação que pode ser apreciada como obra independente, embora o conhecimento da peça shakespeariana e a percepção da intertextualidade possam aumentar o prazer da leitura ou da escuta desses versos em cordel.

Palavras-chave: William Shakespeare. *Hamlet*. Adaptação. Intertextualidade. Poesia de cordel.

Abstract: The purpose of this article is to present and discuss an adaptation of William Shakespeare's *Hamlet* to Brazilian cordel poetry. Authored by Stélio Torquato Lima, this *Hamlet* in cordel is included in the volume *Shakespeare nas rimas do cordel* (Shakespeare in cordel rhymes, Giramundo, 2013), which features ten additional plays

¹Fonte: adaptação para cordel de Stélio Torquato Lima (2013a).

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

TradTerm, São Paulo, v.42, p. 29-55

www.revistas.usp.br/tradterm

adapted by the same cordelist. The aim of Lima's adaptations is to restore the popular character of Shakespeare's works by transposing them into a form of expression that is closely identified with the Brazilian culture, although it was not so in its origins. The first part of the article addresses the origins and characteristics of cordel literature, followed by a description of the Giramundo edition and the analysis of *Hamlet*, which focuses on aspects related to form, plot, and the profile and function of central characters. It is an adaptation that can be appreciated as an independent work, although knowledge of the Shakespearean play and the perception of intertextuality might enhance the pleasure of reading or listening to this cordel verse.

Keywords: William Shakespeare. *Hamlet*. Adaptation. Intertextuality. Cordel Poetry.

A história das adaptações das peças de Shakespeare praticamente corre paralela à da própria criação dessas obras. Ainda em 1667, John Dryden e William Davenant adaptaram *The Tempest*, rebatizada como *The Tempest, or The Enchanted Island*, para uma encenação no Duke's Theatre, em Londres, e publicaram o texto em 1670. Em 1679, a pena do mesmo Dryden produziu *Troilus and Cressida, or Truth Found Too Late*, baseada na peça-problema sobre os dois personagens da guerra de Troia. Marlene Soares dos Santos (2013: 6) observa que a Restauração foi um dos marcos iniciais desse processo de adaptar obras de Shakespeare, um período no qual era muito comum encenar suas peças introduzindo mudanças na linguagem, tramas e personagens. Tais mudanças poderiam contemplar cortes, acréscimos (inclusive de canções) e alterações várias que eram, muitas vezes, apresentadas como “aprimoramentos” do texto. De 1662 a 1682, 17 adaptações de peças shakespearianas foram encenadas nos palcos ingleses (MURRAY, 2005). Outro importante adaptador dessa época foi Nahum Tate, cuja mais notória intervenção se deu na história do Rei Lear, que teve seu conteúdo trágico bastante amenizado na medida em que Gloucester, Lear e Cordélia não morrem, e esta ainda se casa com Edgar.

Desde esses primórdios, são incontáveis as adaptações, apropriações, releituras, recriações, paródias, pastiches e outras tantas formas de reescrita das peças, tanto na própria língua de origem como em outros idiomas. Neste artigo, vamos apresentar e analisar um tipo de adaptação bastante característico do Brasil, que é a transposição das peças para a linguagem do cordel, muito presente na nossa literatura popular. Após um preâmbulo sobre as origens e características da literatura de cordel, enfocaremos a adaptação para esse gênero da peça shakespeariana *Hamlet*, por Stélio Torquato Lima, publicada pela editora Giramundo (2013), que reconta a tragédia do príncipe em septilhas rimadas.

1. Sobre o conceito de adaptação

As transposições de outros textos que tomam liberdades de alguma sorte, como cortar ou acrescentar cenas, personagens, falas, subtramas, por exemplo, ou mudar a ambientação e/ou a época, recebem diferentes denominações, como as citadas acima. Apesar das fronteiras tênues e imprecisas entre esses conceitos, consideramos ser a *adaptação* o modo de reescrita mais frequente, sendo que, dentre as várias propostas de definição formuladas, a que nos parece mais instrumental é a de Julie Sanders, em seu já clássico *Adaptation and Appropriation*. Podemos, assim, resumir algumas possibilidades de prática da adaptação nele apresentadas (2006: 18-19): i) a transposição de um gênero para outro (por exemplo, das páginas de um romance para o cinema, balé ou quadrinhos; do teatro dramático para o musical; da ficção em prosa para o teatro), que se aproxima do sentido jakobsoniano de tradução intersemiótica²; ii) a intervenção nos textos seja por meio de cortes e omissões, seja de acréscimos, expansões e interpolações (que podem, inclusive, ser sob forma de comentário, dando voz aos silenciados no texto de origem ou explicitando razões hipotéticas para as ações dos personagens); e iii) a transposição para uma outra época, lugar ou ambiente cultural, não necessariamente envolvendo uma mudança de gênero, em uma tentativa de tornar os textos relevantes ou facilmente compreensíveis para novos leitores e espectadores. Podemos acrescentar, aqui, as alterações que visam redirecionar a reescrita para um tipo de público diferente do visado originalmente – por exemplo, um público inserido em outra cultura, ou um público de outra faixa etária, ou com outro nível de instrução.

² Referimo-nos aqui ao modelo triádico de Roman Jakobson, que subdivide a tradução em três tipos: tradução intralingual, ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e tradução intersemiótica, ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 2011: 64-5).

É inerente às adaptações a ideia de intertextualidade, ou seja, a presença de outros textos preexistentes, produzidos por diferentes culturas. Esse conceito, originalmente formulado por Julia Kristeva nos anos 1960, a partir da ideia de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (1974: 64), foi-se ampliando consideravelmente, sendo empregado hoje em dia inclusive em reflexões relacionadas a outros campos, como as artes visuais e a propaganda.

Como observa Sanders, “adaptações e apropriações podem variar quanto ao grau de explicitação de seu propósito intertextual”³ (2006: 2, tradução nossa, como as outras sem citação de tradutor). Muitas adaptações para o cinema, televisão ou teatro de obras literárias canônicas se apresentam abertamente como reinterpretações ou releituras de seus precursores, enquanto outras citam suas fontes de forma mais cifrada. Para a autora, o romance *Ulisses*, de James Joyce, lançado originalmente em 1922, poderia ser considerado o arquétipo do texto adaptado, a começar pelo título, que indica uma relação estruturante com o épico homérico sobre o herói grego Odisseu (Ulisses). Essa relação ficou ainda mais patente nos títulos dos capítulos da versão preliminar do romance, eliminados na edição publicada, cada um evocando um evento ou personagem da narrativa grega. Mas *Ulisses* também tem ressonâncias com *Hamlet* – uma vez que a relação entre Stephen Dedalus e Leopold Bloom replica de certa forma a dos dois Hamlets, pai e filho – e com o próprio Shakespeare, na medida em que Penélope, a arquetípica esposa fiel, que aguarda pacientemente o marido retornar de suas aventuras, pode ser associada tanto a Molly Bloom quanto a Anne Hathaway, deixada em Stratford pelo dramaturgo que partiu em busca de novos horizontes (SANDERS 2006: 5-6).

Vale observar que não é necessário se conhecer o original – ou *hipotexto*, como se refere Gérard Genette (1989: 14) aos textos que inspiram, ou dão origem, a adaptações, que ele denomina *hipertextos*. Mesmo que passem despercebidas, as alusões, referências, ou mesmo toda a rede intertextual, incluindo o diálogo com outras adaptações da mesma fonte, ainda

³ “Adaptations and appropriations can vary in how explicitly they state their intertextual purpose”

assim, o encontro entre um leitor/espectador e a obra adaptada poderá ser prazeroso. Embora, no caso de um determinado tipo de adaptação, o conhecimento do intertexto possa enriquecer e aprofundar a nossa compreensão do novo produto cultural, não se trata de uma exigência indispensável para se apreciar a obra de modo independente.

Cabe notar que os cânones literários são uma fonte quase que inesgotável de temas, tramas, personagens, onde os/as reescritores/as podem beber à vontade e obter inspiração, como aliás fazia o próprio Shakespeare, cuja obra então hipertextual compõe, hoje, um dos conjuntos mais produtivos de hipotextos. Dentre suas peças, *Hamlet* é uma das que mais têm sido objeto de adaptações, com diferentes graus de latitude: desde as que preservam o gênero (dramático), mas alteram tempo e/ou lugar, até as transposições para outras linguagens como cinema, ópera, balé, novelas gráficas, *games*, Tweets, mensagens WhatsApp e poesia de cordel, como a que será analisada aqui. Mas, antes, vamos tecer algumas considerações sobre o cordel.

2. A literatura de cordel

O cordel é um gênero comumente associado à literatura popular que tem como modelos estéticos e textuais os estilos da poesia oral improvisada (OLIVEIRA 2012: 17) e costuma ser difundido de forma impressa em folhetos de baixo custo. Seu nome deriva da forma como esses folhetos são expostos para venda – pendurados em barbantes, cordas ou cordéis. Para Livia Jahn, esse modo de expressão não constitui *stricto sensu* um gênero literário, visto que, na verdade, abarca uma grande variedade de gêneros, como poesia, romance, tragédia e teatro, além de “outros produtos como profecias, calendários, receitas de bolo, notícias locais e mais uma infinidade de supostos documentos que nem sequer pretendiam ser literatura” (2011: 10). Franklin Maxado reforça tal visão, ao dizer que o cordel “é poesia; é gráfica; é canto; é artes plásticas; é música; é teatro; é jornalismo; e é comércio” (1980: 124). Consideramos, no entanto, ser possível fazer referência à literatura de cordel como um gênero,

devido a algumas características que a identificam e que serão apresentadas mais adiante, dentre as quais se destacam um elenco de temas e a forma versificada, aliada a um repertório de padrões métricos e estróficos.

A literatura popular em versos se insere em uma tradição que remonta aos trovadores medievais da Península Ibérica (HAURÉLIO 2010: 16). Esse gênero era conhecido na Europa como “versos de viola”, por ser este o principal instrumento para a cantoria, especialmente no formato de sextilhas (MAXADO, 1980: 104).

Marco Haurélio de Farias diz:

a Literatura de Cordel é a poesia popular, herdeira do romanceiro tradicional e, em linhas gerais, da literatura oral (em especial dos contos populares, com predominância dos contos de encantamento ou maravilhosos). É a literatura que reaproveita temas da tradição oral, com raízes no trovadorismo medieval lusitano, continuadora das canções de gesta, mas também espelho social do seu tempo. [...] O cordelista, como hoje é conhecido o poeta de bancada, é parente do menestrel errante da Idade Média, que, por sua vez, descende do rapsodo grego. (FARIAS 2010: 13)

A literatura de cordel “teve seus primeiros registros em meados do século XVI na Espanha e atingiu seu auge naquele país nos séculos XVIII e XIX com o surgimento da imprensa e a popularização dessa forma de arte” (JAHN 2011: 10). Denominada originariamente “folhas volantes”, ou “folhas soltas” em Portugal, ou *pliegos sueltos* na Espanha, não se sabe ao certo quando passou a ser designada “literatura de cordel”; possivelmente na primeira metade do século XIX, na Espanha, ou ainda durante o século XVIII (NOGUEIRA 2004⁴ apud OLIVEIRA 2012: 111). Seus versos eram, geralmente, escritos em quadras ou décimas, ou mesmo em prosa, e postos à venda nas feiras (JAHN 2011). Quanto à temática, tratavam geralmente de “romances cavalheirescos entre reis e rainhas, princesas e cavaleiros, histórias de lutas e guerras entre mouros e cristãos, histórias de amor e fidelidade, crimes e traições, fomes, enchentes, pestes” (JAHN 2011: 11), ou seja, contemplavam tanto a vida dos palácios quanto as catástrofes que assolavam o povo europeu.

⁴ Nogueira, Carlos. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2004.

Trazidas pelos colonizadores portugueses, as “folhas volantes” chegaram ao Brasil, mais especificamente à região Nordeste, e constituíram uma nova forma de expressão artística popular. Entre os romances mais conhecidos dessa época, e populares até hoje, destaca-se *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, cujos personagens-título são frequentemente citados em cordéis brasileiros, como *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, do paraibano Leandro Gomes de Barros.

Até o século XIX, as histórias das “folhas volantes” eram divulgadas oralmente. Na esteira do advento das tipografias, os folhetos começaram ser publicados no Nordeste do Brasil a partir dos anos 1890 (OLIVEIRA 2012: 82), com as histórias rimadas de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), considerado o fundador do cordel brasileiro, secundado por Francisco das Chagas Batista (1882-1930). Para Carlos Drummond de Andrade, Leandro seria o verdadeiro “Príncipe dos poetas brasileiros”, título conferido a Olavo Bilac por um grupo de intelectuais do início do século XX, justificando que o cordelista “[n]ão foi príncipe dos poetas do asfalto, mas foi, no julgamento do povo, rei da poesia do sertão, e do Brasil em estado puro” (VIANA 2010: 8). Sua contribuição a essa modalidade de expressão deu-se no momento da “travessia do oral para o escrito, num Nordeste ainda com forte cheiro de Idade Média, dominado pelo misticismo e pelo atavismo da gesta carolíngia” (HAURÉLIO 2010: 31).

A partir das produções pioneiras de Leandro Gomes de Barros, que já venderam milhões de exemplares, os folhetos de cordel tomaram impulso no Brasil. Em seu processo de assimilação pela cultura brasileira, o cordel assumiu uma identidade nacional em vários aspectos, sobretudo em relação à temática, forma poética e forma gráfica, como analisa Viana (2010: 9). No que diz respeito à temática, o chamado Romanceiro Popular ampliou o seu leque, e além de versar sobre os temas tradicionais já mencionados, passou a buscar inspiração “em novas fontes como o cangaço, o ciclo do boi, o messianismo, a seca etc.” (VIANA 2010: 9). Quanto à forma poética, ao contrário dos folhetos europeus, que traziam geralmente histórias narradas em estrofes de quatro versos, as chamadas quadras, no Brasil deu-se preferência à sextilha, estrofe

de seis versos, cada uma contendo sete sílabas, na forma conhecida como redondilha maior.

Por fim, no aspecto gráfico, na Europa e em outros países do continente americano os poemas eram impressos em folhas volantes, enquanto no Brasil os poemas são bem mais longos, indo do folheto de 8 a 16 páginas, que trata de fatos circunstanciais, até os romances de 32 páginas e as estórias, que podem chegar a 64 páginas (MAXADO 1980: 42; VIANA 2010: 9).

Embora os folhetos sejam quase sempre em verso e com rima, podem ter trechos em prosa, em uma combinação que nos faz lembrar a poesia dramática shakespeariana. Segundo Maxado, as características básicas do folheto são métrica, rima e oração, entendendo-se esta pelo encadeamento do assunto pelas estrofes, numa sequência lógica (1980: 118). Uma outra característica muito comum dos folhetos de cordel são as ilustrações em xilogravuras, retratando os personagens ou passagens marcantes da história contada. A prática veio da Europa, onde era empregada nas Bíblias impressas e inserida na tradição das *broadside ballads*⁵, comuns na Inglaterra entre os séculos XVI e XIX (MAXADO 1980: 48-50).

Um grande estudioso da literatura oral brasileira – e, conseqüentemente, do cordel – foi Luís da Câmara Cascudo, autor de vasta bibliografia sobre o folclore brasileiro, inclusive *Literatura oral no Brasil* (José Olímpio, 1952) e *Cinco livros do povo - Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil* (José Olímpio, 1953). Nessa última, aborda cinco tradicionais novelas populares vindas de Portugal, *Donzela Teodora*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona*, *Imperatriz Porcina* e *João de Calais*, que ganharam nova vida em folhetos nordestinos, “permanecendo até hoje na alma do povo” (OLIVEIRA 2012: 74). Cascudo insere o cordel na categoria de literatura popular⁶, caracterizada por ser impressa, com ou sem atribuição de autoria, embora anteriormente o tenha considerado literatura oral, deixando transparecer a ambigüidade desse modo de expressão, que oscila entre o registro oral e o escrito (OLIVEIRA 2012).

⁵ Balada impressa de um lado de um fólio que costumava ter a mesma função que os jornais de hoje, informando sobre eventos recentes de interesse público (BENNET 2003: 43-44).

⁶ Segundo Câmara Cascudo, o cordel é um dos três ramos da literatura do povo, constituída pela tríade literatura oral, literatura popular e literatura tradicional (OLIVEIRA 2012: 74).

Franklin Maxado analisa que o poeta popular pouco cria: “a sua criação se resume quase em achar as rimas a fim de traduzir o erudito para o popular” (1980: 117). E assim traduz um filme, uma novela de televisão, um romance, uma notícia e outros temas, colocando-os em uma linguagem inteligível para o povo. Seria este o caso dos clássicos em cordel, como o *Hamlet* analisado mais adiante, e também das versões de histórias infantis e bíblicas. Segundo os estudiosos, a literatura de cordel só permanece ainda no Brasil, que tem, além “do maior e mais variado romanceiro do mundo, o maior mercado consumidor” (MAXADO 1980: 116). Calcula-se em 40 milhões o público leitor, com maior concentração no Nordeste (MAXADO 1980). A literatura popular em verso publicada em folhetos a partir da década de 1890 no Nordeste brasileiro

representa sem dúvida o acervo mais importante quantitativamente entre as literaturas populares do mundo. Fala-se em 12.000 e até 20.000 títulos diferentes. Qualitativamente ela representa o repositório mais autêntico das ideias e dos sentimentos do povo nordestino. É fonte de informação incomparável para o sociólogo, historiador e o estudioso da fala do povo e dos variadíssimos processos poéticos da literatura oral que os folhetos não deixam de representar. Além do seu encanto particular inconfundível que pode apreciar-se nos seus vários ciclos, ela tem um extraordinário poder de fecundação das outras artes: gravura, romance, poesia, teatro, cinema. (CANTEL 2005: 367⁷ apud OLIVEIRA 2012: 82)

Na sociedade nordestina, o cordel exerceu várias funções: além de constituir uma forma de diversão e um incentivo à alfabetização de um bom número de ouvintes, também agregava as famílias nos costumeiros serões, onde alguém lia os folhetos para parentes e vizinhos (JAHN 2011: 25; MAXADO 1980: 46), e era veículo de transmissão de acontecimentos importantes, recebendo a alcunha de “jornal do povo” (FARIAS 2010: 13).

O cordel surgiu também como tema, enredo e personagens de peças teatrais, entre elas, *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1955), baseado em três folhetos, dois deles de autoria de Leandro Gomes de Barros. Vale observar que Suassuna também adaptou para o teatro o cordel *Romance*

⁷ Cantel, Raymond. A literatura popular em verso e a sua merecida importância. In: *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines (2005: 367-380).

de *Romeu e Juliêta*, de João Martins de Athayde, sob o título *A história do amor de Romeu e Julieta: imitação brasileira de Matteo Bandello* (1996), ambientando-a no Nordeste brasileiro e na observância dos códigos de vingança vigentes nessa região, cantados com frequência na literatura popular (PELLISSARI 2006).

Nas décadas de 1960 e 1970 a cultura nordestina recebeu novo impulso, principalmente com o surgimento do Movimento Armorial, liderado pelo mesmo Ariano Suassuna, que pretendia criar uma estética erudita própria do Nordeste a partir da cultura popular (JAHN 2011: 16). Desde então, o cordel foi assumindo novas feições, o que garantiu a sua revitalização. A partir de meados dos anos 1990, fundiu-se com a linguagem das histórias em quadrinhos, com trabalhos como o de Klévisson Viana, que cordelizou quadrinhos sobre Lampião e D. Quixote (JAHN 2011: 19).

Na avaliação de Heloisa Jahn, a literatura de cordel hoje é fruto de um processo de hibridização cultural, “onde o tradicional, o folclórico e o popular passaram a dialogar com a cultura de massas pós-moderna e mediatizada” (2011: 20). Essa hibridização se dá, por um lado, na forma como a cultura de massas aborda o cordel – criando uma novela como *Cordel Encantado*, da Rede Globo (2011) –, e, por outro, como essa linguagem aborda a cultura de massas, com folhetos como o que relata a chegada de Michael Jackson ao céu (JAHN 2011: 21).

Talvez também se possa considerar um aspecto dessa hibridização, o papel do cordel como forma de expressão inspiradora ou fonte temática para poetas inseridos em tradições não consideradas populares, como Ferreira Gullar, que nos anos 1960 escreveu em cordel quatro poemas narrativos de temática social e política; João Cabral de Melo Neto, autor de *Morte e vida severina*; e Cecília Meireles, com o *Romanceiro da Inconfidência* (HAURÉLIO 2010: 105), em um movimento que toma sentido inverso do que sempre ocorreu – em que a literatura erudita ou clássica inspira os cordelistas. Nesses novos caminhos, um fenômeno observado tem sido o surgimento de clássicos cordelizados não mais em folhetos de baixo custo, mas em edições de melhor qualidade, muitas delas voltadas para o público jovem, como as da coleção

Clássicos em cordel, da editora Nova Alexandria; e alguns títulos isolados de editoras como Giramundo, Manole e Cortez, sendo William Shakespeare uma de suas principais fontes inspiradoras. Hoje, mais de 20 editoras do Nordeste e do Sudeste se interessam pela publicação de cordéis em formato de livros ilustrados, sendo que alguns deles já foram indicados oficialmente pelo MEC, através do PNBE/FNLIJ (Programa Nacional Biblioteca da Escola/Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil).⁸

Também é importante citar a crescente utilização do cordel como material paradidático (HAURÉLIO 2010: 84), impulsionada pelo projeto *Acorda cordel na Sala de Aula*, criado pelo poeta Arievaldo Viana e que utiliza a poesia popular na alfabetização de jovens e adultos.

Como analisa Marco Haurélio (2010: 106),

[é] com méritos, portanto, que a Literatura de Cordel alcança um novo público, sem perder de vista os leitores tradicionais. [...] o Cordel (texto e ilustração) e seus criadores evoluíram e se organizaram. Os poetas e editores antenados não abrem mão das novas tecnologias para oferecer ao público edições bem cuidadas. Sem esquecer a tradição, mas sem menosprezar a contemporaneidade, o Cordel chega vivo e com fôlego no século XXI.

3. *Hamlet* nas rimas do cordel

Conforme já mencionado, a obra de Shakespeare, assim como outros clássicos da literatura, tem inspirado cada vez mais cordelistas e encontrado boa receptividade por parte das editoras, que a publicam em forma de livro e em edições bem cuidadas. A coleção Clássicos em cordel, da Nova Alexandria, já lançou nove títulos de autores nacionais e estrangeiros, dentre os quais se incluem *Hamlet*, *A divina comédia*, *O corcunda de Notre Dame* e *A cartomante*. A editora Manole, por sua vez, tem em seu catálogo os cordéis: *As aventuras de Dom Quixote*, *Muito barulho por nada*, *Sonho de uma noite de verão*, *Rei Lear*

⁸ Fonte: https://books.google.com.br/books/about/Acorda_cordel_na_sala_de_aula.html

e *O Guarani*, por poetas de renome nessa forma de expressão, como Marco Haurélio, Arievaldo Viana e Klévisson Viana. Entre os títulos da Cortez contam-se *O alienista*, *Os miseráveis* e *A ambição de Macbeth e a maldade feminina*, adaptação livre para cordel de Arievaldo Viana, escolhido em 2009 para integrar o Programa Nacional Biblioteca da Escola. Por sua vez, a editora Giramundo publicou em 2013 *Shakespeare nas rimas do cordel*, que oferece em um só volume onze peças cordelizadas por Stélio Torquato Lima: *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Sonho de uma noite de verão*, *Muito barulho por nada*, *A megera domada*, *O mercador de Veneza*, *A tempestade*, *Ricardo III* e o *Hamlet*, a ser examinado neste trabalho.

O fato de ser o cordel um gênero literário popular muito produtivo na cultura brasileira nos permite atribuir a essas adaptações um caráter híbrido, antropofágico, no sentido da metáfora de tradução como canibalização associada ao poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos, que concebe a prática tradutória como uma transfusão de elementos da cultura nacional ao texto estrangeiro. No processo, esse texto será devorado (canibalizado), deglutido e transformado em algo híbrido, como o *Hamlet* de Stélio Torquato Lima, que abordaremos a seguir.

A editora Giramundo foi criada em 2004 para divulgar trabalhos “voltados para a prestação de serviços nas mais diversas áreas de atuação no mercado editorial, como projetos, coordenação, edição, produção, ilustração, revisão, iconografia, etc. (www.editoragiramundo.com.br), sendo que em 2012 passou a publicar obras voltadas sobretudo ao universo infantojuvenil, buscando “autores de renome e experientes ilustradores” (Ibid.). O cordel tem lugar de destaque nesse projeto, com adaptações que vão desde histórias das *Mil e uma noites* até a fábula da cigarra e da formiga, passando por lendas africanas e chinesas.

Shakespeare nas rimas do cordel é oferecido em um único volume com ilustrações de Fernando Vilela, organização de Arlene Holanda, revisão técnica de Marco Haurélio e os seguintes paratextos linguísticos: Prefácio, assinado pela organizadora; Apresentação, sem assinatura; Apêndice; notas de rodapé em todas as peças, esclarecendo o sentido de palavras menos usuais, como os

adjetivos “nefando”, “cordata” e “desditosa”, substantivos como “fito” e “querela”, e verbos como “anelar”⁹; e dados biográficos sobre o adaptador e o ilustrador. A capa e as ilustrações internas que acompanham cada peça (uma grande, ocupando página inteira, e outra pequena, no final do texto), bem como o Índice e o Apêndice, foram feitas com xilogravura, pintura a nanquim e carimbos de borracha, “inspirando-se nas vestimentas de época e em padrões decorativos de castelos” (LIMA 2013a: 151). A edição tem formato tradicional (17cm x 24cm), sendo vertical a orientação de página (retrato).

As estrofes, de sete versos e sete sílabas, variam de número em cada obra, sem correspondência com a extensão dos títulos originais. *Hamlet*, sabidamente a peça mais longa de todo o cânone shakespeariano, com mais de quatro mil linhas, que acomodam as 20 cenas distribuídas pelos cinco atos (SHAKESPEARE 1982), compõe-se aqui de apenas 564 versos, enquanto que *A megera domada* tem 1.085 versos no cordel e 2.641 linhas no original.

O adaptador, Stélio Torquato Lima, é apresentado como “autor”, assim como Rafael de Oliveira, que cordelizou o *Hamlet* da Nova Alexandria, de forma diversa do que ocorre, por exemplo, na transposição para mangás da série inglesa Manga Shakespeare realizada por Richard Appignanesi, que recebe o crédito de “adaptador”. Em outra modalidade de adaptação editada no Brasil – as da Coleção Shakespeare em Quadrinhos, da editora Nemo – o responsável pela adaptação consta como “roteirista”. Doutor em Letras e professor de literaturas africanas de língua portuguesa na Universidade Federal do Ceará, Lima já publicou em cordel 16 adaptações de clássicos, além de histórias de sua autoria, e defende a importância da inclusão da literatura de cordel como ferramenta pedagógica para trabalhar novas habilidades e saberes no âmbito do ensino fundamental e médio (LIMA 2013b).

O Prefácio de Arlene Holanda inicia-se com breves considerações sobre a transposição de clássicos, ressaltando que a obra de Shakespeare

faz parte de um conjunto de textos que tem sobrevivido ao longo dos séculos, recontada e reapropriada em diferentes linguagens, como teatro, cinema, quadrinhos, animações, ampliando o público

⁹ Exemplos extraídos de *Hamlet*, que tem 34 notas desse tipo.

TradTerm, São Paulo, v.42, p. 29-55

www.revistas.usp.br/tradterm

que interage com ela para muito além dos letrados, para diferentes classes sociais.
O reconto de narrativas shakespearianas em cordel vem se somar a essas versões. (LIMA 2013a: 3)

A seguir, depois de destacar algumas transposições de “textos de prestígio” para o cordel, que remontam ao final do século XIX, o que contribui para ampliar o círculo de leitores/as em potencial¹⁰, apresenta o esquema métrico e rímico de Lima: “Neste trabalho, fugindo um pouco do esquema de rimas tradicional, em que o primeiro e o terceiro versos são brancos (isto é, sem rimas), Stélio Torquato Lima optou por septilhas (estrofes de sete versos com sete sílabas poéticas)” (Lima 2013a: 3). O esquema de rimas é *ababaab bcbcbbc...*, como se pode ver nas septilhas abaixo. O paratexto esclarece, ainda, que Lima utilizou o recurso conhecido como “deixa”, que repete a rima do último verso de uma estrofe no primeiro da estrofe seguinte (grifo nosso):

Meia-noite no castelo
Chamado de Elsinor
Horácio - aqui revelo -
Enche os olhos de pavor,
Vendo um fantasma singelo,
Que traz em seu rosto belo
Grande tristeza e *dor*:

“Diz quem és, oh!, meu *senhor*.
Diz teu nome, peço eu.
Teu porte e teu esplendor
É de um nobre, não plebeu.
Teu espectro, com vigor,
Faz-me lembrar, com dulçor,
Do rei que há pouco morreu”.

A Apresentação – “Shakespeare, autor popular” – fornece, nas suas duas páginas, dados biográficos mínimos sobre Shakespeare, toca no questionamento da sua identidade, e, em uma clara justificativa para a escolha do título, ressalta o aspecto popular da obra shakespeariana, nem sempre devidamente reconhecido:

¹⁰ Daqui em diante, onde se fala em “leitores/as”, entenda-se também “ouvintes”, visto que o cordel pode ser tanto lido silenciosamente como recitado.

Em seu tempo, Shakespeare produziu um teatro bastante popular. Em nossos dias, no entanto, o autor parece ter-se transformado em um “objeto” particular das academias. Nessa perspectiva, revestindo-se de uma aura de erudição, o teatro shakespeariano parece condenado a permanecer numa altura distante dos leigos. (LIMA 2013a: 7)

Após essa crítica, o texto esclarece a proposta da publicação:

Levando isso em conta, nossa opção de verter algumas de suas principais peças para os versos do cordel tem como alvo contribuir para a quebra da redoma que insiste em manter o autor distanciado do grande público. Esperamos, portanto, que este trabalho contribua para devolver ao povo uma obra que sempre lhe pertenceu [...]. (LIMA 2013a: 7)

Por fim, o Apêndice, “Considerações sobre as peças shakespearianas vertidas”, traz uma apresentação sucinta das peças, organizadas nas três categorias mais comumente usadas para classificar o teatro de Shakespeare: Tragédias, Comédias e Dramas Históricos. Os textos sobre cada peça, de um parágrafo de extensão, informam a data presumida de criação, as principais fontes das histórias, alguma questão importante sobre a obra (a influência ou não das bruxas sobre as decisões de Macbeth, o ciúme e a traição em *Otelo*, as alusões à mitologia greco-romana e à literatura do período clássico em *Sonho de uma noite de verão*) e menções a adaptações notáveis para o cinema internacional e até telenovela brasileira, como *O cravo e a rosa*, baseada em *A megera domada*.

Com esses paratextos, a editora contextualiza minimamente o autor e a obra, ressalta o seu aspecto popular na origem e destaca os aspectos formais da linguagem de cordel – igualmente popular – que é empregada, além de valorizar as adaptações de clássicos, não só mostrando que a obra shakespeariana vem sendo constantemente transposta para outros meios, mas validando o cordel como linguagem alternativa para essas transposições.

Como se poderia esperar, diante do encurtamento da tragédia sobre Hamlet na adaptação para cordel – de mais de quatro mil versos pentâmetros

para 78 septilhas, ou seja, 546 versos de sete sílabas – houve um substancial enxugamento da trama, sobretudo das subtramas, bem como das cenas e personagens. Como observa Santos (2007: 206), a cordelização de uma obra longa e densa envolve a seleção dos episódios e personagens a serem mantidos para se produzir um folheto nos tamanhos usuais, além de impor uma versificação do texto que o altera consideravelmente. Segundo a poeta popular Maria das Neves Batista, uma das raras mulheres que escrevem folhetos, “[m]uita coisa a gente tem que abandonar, a gente não pode pegar um romance e fazer ao pé da letra [...]” (apud SANTOS 2007: 207).

Nessa adaptação, os personagens que têm nome são Hamlet, Horácio, Cláudio, Rainha (Gertrudes), Ofélia, Laertes, Trupe de atores e Fantasma do pai de Hamlet. Tem, ainda, a voz do narrador, comum no cordel, e no caso de *Hamlet* essa voz anuncia, na primeira estrofe, que vai contar uma história que ocorreu na Dinamarca sobre “a morte de um monarca [e] a loucura de um donzelo”. A seguir, Horácio avista o fantasma e conta o ocorrido a Hamlet, que “logo se agita”:

“Esta história me excita,
 Pois preciso confirmar
 Se a alma boa e bendita
 Do meu pai veio assomar
 A essa terra maldita,
 Onde o cinismo habita
 E a traição fez o seu lar.”¹¹ (LIMA 2013a: 16)

Aqui já fica bem claro que a proposta do adaptador é sublinhar ou deixar explícitas algumas circunstâncias que, na peça, são construídas por meio de diálogos ou solilóquios: o leitor é logo informado do cinismo e traições que permeiam o reino.

A história se desenrola linearmente, com o encontro de Hamlet e o fantasma do pai, que lhe revela ter morrido pelas mãos do atual rei, seu irmão, sem ao menos poder se confessar, o que representaria um “passaporte ao céu” (LIMA 2013a: 18). Diante disso, o príncipe toma uma resolução:

¹¹ As aspas marcam, na edição, um pensamento do personagem. A maioria das estrofes do cordel não está entre aspas, pois o sujeito da enunciação é o narrador.

“Para vingar todo o mal
 Que o tio veio a fazer,
 Como um doente mental
 Passarei a proceder.
 Agirei como um anormal
 Até o momento ideal
 De a vingança exercer.” (2013a: 18)

A adaptação deixa explícito, portanto, que a loucura de Hamlet é fingida, fato que volta a ser reiterado: “Mas a perda da razão / Era só uma armação, / Um arдил que lhe convinha” (2013a: 19). Também é interessante notar que o livre arbítrio de Gertrudes se transforma, no cordel, em submissão: “E a viúva por dever / Teve, pois, que receber / O cunhado em união” (2013a: 18).

Dos acontecimentos transcorridos nos dois primeiros atos da peça-hipotexto, o cordel omite a coroação do rei Cláudio, os preparativos da ida de Laertes para a França, as conversas de Laertes e Polônio com Ofélia sobre Hamlet, a chegada de Rosencrantz e Guildenstern, as notícias sobre Fortimbrás. No entanto, o leitor fica ciente de que o pai de Hamlet foi assassinado pelo irmão, agora rei e casado com a viúva, e que cabe ao príncipe vingar essa morte. Uma dúvida, no entanto, atormenta o príncipe: “Foi meu pai que avistei, / Ou o ser que contemplei / Era o diabo lhe imitando?” (2013a: 19). Essa questão é importante porque “Se o diabo está me enganando, / Matar o meu tio, um dia, / Será um crime nefando, / Pois estarei me vingando / De alguém que não merecia.” (Ibid.). Assim, prossegue o narrador,

A dúvida arrefecia
 O ânimo pra vingar
 O pai, que então jazia
 e que, assim, dera lugar
 Ao irmão, que usufruía
 Do que não lhe pertencia:
 A rainha, o trono, o lar. (2013a: 19)

O cerne da trama está delineado, assim como o perfil de Hamlet, atribuindo-se a sua tão comentada procrastinação à dúvida sobre o caráter do espectro e, conseqüentemente, sobre a efetiva culpa do tio.

A essa altura, Ofélia é mencionada pela primeira vez: “Não o¹² podia alegrar / Nem Ofélia, moça linda, / Que vivia a cortejar” (2013a: 20). Nesse ponto do cordel, que corresponde à parte final do segundo ato, aparece a trupe de atores, e a armadilha da peça é combinada entre eles e Hamlet, que a seguir elabora a reflexão icônica sobre a crucial questão de ser ou não ser e da incerteza sobre a pátria desconhecida, que em seu final reforça e justifica a tendência do príncipe à inação:

“Sem saber o que a partida
Deste mundo há de trazer,
Toda ação é comedida,
E o receio há de suster
A atitude atrevida.
Nossa alma, entristecida,
À inércia há de pender.” (2013a: 21)

O narrador então nos conta que:

Depois de isso dizer,
O príncipe foi tratar
Do que deviam fazer
Os que iam encenar.
Tudo fazia por crer
Que assim ia poder
Seu tio desmascarar. (2013a: 21)

O ardil é bem-sucedido: o rei, “frágil qual geleia”, mostra-se “estupefato”, deixando Hamlet certo de sua culpa. Percebendo-se descoberto, o tio decide “dar um cabo à jornada / do sobrinho tão hostil” (2013a: 22), e põe em marcha seu plano de mandá-lo para a Inglaterra levando uma carta lacrada para o rei inglês, na qual é pedido o seguinte favor: “Que a Hamlet, esse sem lei, / Traga um fim aterrador” (2013a: 22). As estrofes seguintes relatam que, depois de tomar as providências, o rei se põe a rezar, momento em que Hamlet o surpreende e vislumbra uma excelente oportunidade para

¹² Referindo-se a Hamlet.

realizar sua vingança – valor supremo na literatura de cordel, sobretudo a vingança por ofensa familiar (PELLISSARI 2006: 66) – mas em seguida se contém, pois se matar o tio em oração, garantirá a ida deste para o céu, privilégio que foi negado a seu próprio pai. A seguir, Hamlet tem uma discussão com sua mãe e vê uma movimentação atrás da cortina. Pensando ser Cláudio, golpeia com a espada a pessoa lá escondida, que descobre ser o pai de Ofélia, “a menina que [...] amara um dia” (LIMA 2013a: 23).

Já transcorrido mais da metade do cordel, o narrador informa que a morte do pai fez Ofélia enlouquecer e, conseqüentemente, trouxe seu irmão Laertes – mencionado pela primeira vez nos versos – de volta da França, tendo em vista a fragilidade da moça. O rei Cláudio recebe Laertes com a proposta de matar Hamlet:

“De Hamlet vem a mazela
Que assola este lugar,
E que a tua parentela
Teve o fito de enlutar.
Matai-o, e a cidadela,
Em vez de te pôr na cela,
Irá te homenagear.” (2013a: 24)

A essa altura, o leitor mais atento, ou conhecedor da peça, poderá se perguntar por que Cláudio precisa tramar com Laertes a morte de Hamlet se esta já foi providenciada, pois sabe que o príncipe viajou para a Inglaterra com a sua execução encomendada. Apesar da incongruência, o plano sobre o desafio de esgrima a ser lançado por Laertes a Hamlet é delineado nas duas estrofes seguintes, onde o rei se propõe a envenenar não só a ponta do florete de Laertes como também a taça onde o príncipe poderá beber durante o combate, ou mesmo brindar a sua vitória, garantindo, assim, o desfecho desejado. Mas o possível estranhamento do leitor logo será interrompido pela notícia de que Ofélia se afogou, gerando mais ódio em Laertes contra o assassino de seu pai e responsável pelo infortúnio da irmã. E o cordel esclarece: “Por essa ocasião, / Na Inglaterra se achava / o príncipe em questão, / Que Laertes odiava” (2013a: 25). Esses versos são o preâmbulo para a narrativa do que aconteceu durante a viagem: Hamlet, “que conhecia / quão vil era o rei distante, / Abriu em segredo

um dia / A carta horripilante” (2013a: 25), e logo escreveu outra, a qual trocou pela do tio, onde pedia a morte de quem a portasse. Com ele viajava uma “dupla aviltante” (os não nomeados personagens de Rosencrantz e Guildenstern) à qual incumbe de levar a carta ao rei inglês, selando o destino do par. Segue-se o relato do episódio dos piratas, em apenas quatro versos, e a intervenção do amigo Horácio:

[...]
 Só a ajuda devida
 De Horácio trouxe a saída
 Pro caso tão complicado.

Com Horácio, amigo honrado,
 Homem de brio e bravura,
 Voltou ao país amado,
 O príncipe, cuja aventura,
 O deixara fatigado. (2013a: 26)

Na peça, Cláudio e Laertes ficam cientes da volta de Hamlet à Dinamarca na cena VII do quarto ato. Diante do fracasso do plano para matar o príncipe na Inglaterra, Cláudio põe em andamento o outro, que tem Laertes como instrumento. No cordel, a inversão da sequência dos acontecimentos ocorridos nessa passagem da trama, em que o duelo com Laertes é planejado enquanto Hamlet ainda estava a caminho da Inglaterra, elimina a congruência das ações do rei, para as quais parecem faltar “correlatos objetivos”, tomando emprestada a crítica de T.S. Eliot (1919) às atitudes do personagem Hamlet.¹³

Um outro aspecto observado até aqui é a ausência do príncipe norueguês Fortimbrás, que aparece com suas tropas na quarta cena desse mesmo ato. A disputa entre a Dinamarca e a vizinha Noruega não é registrada, tampouco a possibilidade de uma invasão liderada por Fortimbrás.

No terço final do cordel, que corresponde ao quinto ato, praticamente não há omissões de personagens ou de eventos importantes, que são apenas enxugados. Hamlet chega ao cemitério, onde dois coveiros discutem se “Uma

¹³ Em seu ensaio *Hamlet and His Problems* (2000, publicado originalmente em 1919) T.S. Eliot diz que a peça é um “fracasso artístico” por faltarem “correlatos objetivos” para as ações de Hamlet, ou seja, as ações do príncipe não tinham motivação adequada, tornando a peça deficiente em termos de estrutura dramática.

cristã sepultura / À suicida criatura / É correto ou vitupério?” (2013a: 26), além de outros temas. A seguir, entregam a Hamlet uma caveira que teria sido de um bobo da corte, imediatamente reconhecido pelo príncipe. Este comenta com Horácio: “Nos meus tempos de petiz, / Quantas caretas fazia... / Com seus gestos pueris, / Riso em todos produzia” (2013a: 27). Ato contínuo, chega o cortejo de Ofélia, “Mas Hamlet não sabia / Quem o grupo conduzia / No caixão que ia levando” (2013a: 27). Ao reconhecer todos que acompanham o funeral, Hamlet entende o que está acontecendo e provoca uma briga com Laertes, mas “A turba logo amputa / Aquela provável luta, / Que, assim, fica suspensa.” (2013a: 27). O narrador segue relatando que a desavença entre os dois foi retomada, e volta a detalhar o plano já combinado entre Laertes e Cláudio vinte estrofes antes.

Chega o dia do embate, e Hamlet luta com determinação sem aceitar a taça de vinho envenenada, que acaba nas mãos da rainha: “Mesmo o rei lhe implorando, / Ela da taça bebeu. / Com isso, foi descorando, / Até que desfaleceu” (2013a: 28). Nesse momento, Laertes perde a sua espada para Hamlet, que o fere mortalmente com ela, pois estava igualmente contaminada por veneno, conforme o plano. Ao perceber toda a trama, o príncipe, na narrativa do cordel, obriga o rei a tomar a bebida por ele envenenada, “E que a existência ceifou / De sua mãe tão querida” (2013a: 28). Na peça, no entanto, Hamlet, já ferido pela espada de Laertes, e avisado por este que teria menos de meia hora de vida, dá uma estocada letal no rei.

Somente na estrofe seguinte é que o narrador do cordel revela que Hamlet também estava ferido:

Mas terrível despedida
Teve o herói igualmente,
Pois tinha a pele ferida,
Ainda que levemente,
Pela espada referida
Onde a mão homicida
Pôs o veneno potente. (2013a: 29)

A história se encerra com mais três septilhas, quando Hamlet recomenda a Horácio: “Quanto ao reino, é prudente / Que Fortimbrás fique à frente”

(2013a: 29). Como Fortimbrás não tinha sido mencionado antes, o adaptador preocupa-se, em nome do bom entendimento da história, em inserir a seguinte nota de rodapé, de número 34, na segunda referência a ele, chamado de “o nobre norueguês”:

Referência a Fortimbrás. Embora desempenhe um pequeno papel em *Hamlet*, Fortimbrás detém uma função importante: com a morte do príncipe Hamlet e dos demais candidatos ao trono dinamarquês, o nobre norueguês é apontado pelo protagonista da peça pouco antes da morte deste como o herdeiro do trono vacante, vindo a representar as esperanças de um futuro de paz para a Dinamarca. É Fortimbrás, a propósito, que irá conferir a Hamlet um funeral digno dos grandes reis, episódio que encerra a peça em foco. (2013a: 29)

Essa foi a forma que o autor encontrou de compensar a omissão da subtrama política sem mutilar o final.

A septilha que encerra o cordel recupera duas citações emblemáticas da peça, inseridas em outros momentos:

E se viu, como anuncia
A shakespeariana arca,
Que entre terra e céu havia
Muito mais coisas que abarca
Nossa vã filosofia,
E algo de podre existia
No reino da Dinamarca. (2013a: 29)

A citação que vai do terceiro ao quinto verso corresponde, na peça, à fala de Hamlet “*There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy*” (I.V), e as palavras dos dois últimos versos, à observação feita por Marcelo a Horácio, depois da saída de Hamlet e do fantasma: “*Something is rotten in the state of Denmark*” (I.IV).

4. Considerações finais

A proposta desta adaptação de *Hamlet* é a de restaurar o caráter popular das obras desse autor, a partir de sua transposição para uma forma de expressão

eminentemente popular e muito brasileira, embora não tenha sido assim desde sua origem, que é o cordel. Stélio Torquato Lima, em 78 septilhas de sete sílabas com métrica regular, salvo poucas exceções, conta a história com ênfase na trama principal, reduzindo as subtramas ao mínimo. Como consequência, alguns personagens desaparecem, enquanto a outros são feitas breves referências, sem identificá-los pelo nome. É este o caso de Polônio, citado apenas uma vez como o pai da “bela guria” que “Hamlet amara um dia” (LIMA 2013a: 23), e Rosencrantz e Guildenstern, mencionados três vezes apenas como “a dupla” (2013a: 25).

Apesar do enxugamento do texto, características essenciais da obra e dos personagens estão preservadas: o solilóquio “*To be, or not to be*” (III.I), representado metonimicamente em quatro estrofes; algumas falas icônicas; a incerteza de Hamlet quanto ao fantasma ser de fato o espírito do pai ou um demônio tentando enganá-lo; o seu estratagema de se fingir de louco para investigar a morte do pai e confirmar as acusações feitas pelo fantasma; a ambição ilimitada do rei Cláudio; a dúvida torturante de Hamlet, que o impedia de decidir o que fazer; o plano de usar uma trupe de atores que chegam ao castelo para encenar uma peça com o objetivo de desmascarar o rei; a hesitação de Hamlet em matar Cláudio no momento em que este se encontra em oração, garantindo a salvação eterna, algo negado ao irmão por ele assassinado; os planos de Cláudio para dar fim à vida de Hamlet, primeiro, enviando-o para a Inglaterra com uma sentença de morte oculta e, depois, instigando Laertes a desafiá-lo para um duelo de cartas marcadas; a cena do cemitério, com a conversa dos coveiros e a briga entre Hamlet e Laertes no funeral de Ofélia; e o desfecho da história, com as mortes de todos os membros da família real e a chegada do novo ocupante do trono, Fortimbrás.

O papel das mulheres é bastante reduzido: Gertrudes e Ofélia mal aparecem, e seu perfil complexo sofre uma grande simplificação. Gertrudes, como já observado, parece não ter livre arbítrio, tendo sido levada a casar com o cunhado por uma questão de dever (2013a: 18). Consequentemente, não há qualquer questionamento de seus atos por parte de Hamlet, como ocorre na cena IV do terceiro ato da peça (a chamada *closet scene*, ou “cena da alcova”).

Uma única referência é feita a tal cena, sem maiores detalhes ou explicações, no contexto que leva à morte do não nomeado Polônio: “Essa ideia [de matar o rei Cláudio] ainda ecoa / Em seu jovem coração, / Quando a mãe o magoa / Durante uma discussão” (2013a: 23). Quanto a Ofélia, é apenas apresentada como “moça linda” que Hamlet “vivia a cortejar” (2013a: 20), e depois, na narração da morte de Polônio, como a “menina / Que Hamlet amara um dia” (2013a: 23), com o verbo no passado, sem qualquer esclarecimento sobre o término da relação.

Pelas características desse *Hamlet*, acreditamos que seja possível apreciá-lo como obra independente, embora o conhecimento da peça original e a percepção da intertextualidade possam potencializar o prazer da leitura ou da escuta dos versos em cordel. Assim como as montagens do Grupo Galpão e dos *Clowns* de Shakespeare, voltados para produções interculturais, “optando por um tipo de expressão que incorpora as tradições populares da região que cada um representa” (CAMATI 2013: 119), o gesto antropofágico de Stélio Torquato Lima assimilou Shakespeare a uma tradição popular brasileira, dotando-o de uma brasilidade que vai além da língua em si.

Referências:

- BENNET, R. *Léxico de Música*. Trad. Barbara Ellen Zitman Roos. Madrid: Akal, 2003.
- CAMATI, A. S. O teatro de rua brasileiro como arte pública: a megera domada do Grupo Ueba. *Tradução em Revista* 14, jan./jun, 2013: 113-21.
- ELIOT, T. S. Hamlet and His Problems. In: _____. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Bartleby.com, 2000. Disponível em www.bartleby.com. Acesso em 14 mar. 2022.
- FARIAS, M. H. Temáticas e características da Literatura de Cordel. *Salto para o futuro - Literatura de cordel e escola*. Ano XX, Boletim 16, out. 2010: 13-19.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- HAURÉLIO, M. *Breve História da Literatura de Cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.
- JAHN, L. P. *A literatura de cordel no século XXI: novas e velhas linguagens na obra de Klévisson Viana*. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2011: 63-72.
- LIMA, S. T. *Os PCN e as potencialidades didático-pedagógicas do cordel*. 06 out. 2013. 2013b. Disponível em <http://acordacordel.blogspot.com/2013/10/artigo-de-stelio-torquato.html>. Acesso em 14 mar. 2022.
- LIMA, S. T. *Shakespeare nas rimas do cordel*. Organização de Arlene Holanda, ilustrações de Fernando Vilela, revisão técnica de Marco Haurélio. São Paulo: Giramundo, 2013a.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAXADO, F. *O que é a literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

- MURRAY, B. (Ed.). *Shakespeare Adaptations from the Restoration: Five Plays*. Madison/Teaneck, USA: Fairleigh Dickinson UP, 2005.
- OLIVEIRA, C. J. D. *A formação da Literatura de Cordel brasileira*. 380 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela (Espanha), 2012.
- PELLISSARI, P. R. *Longa jornada sertão adentro: A história do amor de Romeu e Julieta de Ariano Suassuna*. 171 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Teoria Literária, Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, Curitiba, 2006.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London/New York: Routledge, 2006.
- SANTOS, I. M. F. O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leituras e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares. *Estudos Avançados* 14 (39), 2000: 205-227.
- SANTOS, M. S. Shakespeare Reinvented: Tate's Feminine Characters. *Tradução em Revista* 14, jan./jun, 2013: 1-9.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. The Arden Shakespeare. Editado por Harold Jenkins. London/New York: Routledge, 1982.
- VIANA, A. Origens da literatura de cordel. *Salto para o futuro - Literatura de cordel e escola*. Ano XX, Boletim 16, out. 2010: 8-12.