

TRANSCONSTRUINDO SHAKESPEARE NO PALCO E NAS TELAS

Dr. MARCEL ÁLVARO 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: Neste artigo, discuto os modos pelos quais a ideia de Antropofagia pode favorecer nossa compreensão de como os textos shakespearianos são continuamente ressignificados através de incontáveis contextos culturais translocais e por muitos diferentes pontos de vista. Tentarei responder às seguintes questões: 1) Qual é o estado da arte no campo de investigação amplamente conhecido como *Global Shakespeare*? 2) Que abordagens teórico-metodológicas têm guiado pesquisadores desse campo nas análises de produções shakespearianas realizadas ao redor do globo? 3) Como a perspectiva antropofágica pode ser vista como um modo de conceber Shakespeare como um autor translocal?

Palavras-chave: *Transconstrução*; Antropofagia; William Shakespeare.

Artigo recebido em: 29 set. 2019.
Aceito em: 21 out. 2019.

TRANSCONSTRUCTING SHAKESPEARE ON STAGE AND SCREEN

ABSTRACT: In this essay, I discuss the ways in which the idea of Anthropophagy may enhance our understanding of how Shakespeare's texts are continuously re-signified across countless translocal settings and from many different viewpoints. I shall try to answer the following questions: 1) What is the state-of-the-art in the field of investigation broadly known as Global Shakespeare? 2) Which theoretical-methodological approaches have been guiding researchers from this field in their analysis of Shakespearean productions around the world? 3) How can the anthropophagic perspective be viewed as a means of conceiving Shakespeare as a translocal author?

Keywords: *Transconstruction*; Anthropophagy; William Shakespeare.

UM OLHAR SOBRE O *GLOBAL SHAKESPEARE*

Entre os meses de março e abril de 2015, abriu na Broadway um intrigante musical chamado *Something Rotten*, dirigido e coreografado por Casey Nicholaw, diretor de musicais norteamericano. O título desse musical trazia uma direta alusão ao verso "Something is rotten in the state of Denmark" (I. v. 90), da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Ambientado nos anos 1590, o enredo dessa comédia musical abordava a história dos irmãos Nick e Nigel Botton, que buscavam desesperadamente escrever uma peça que fosse um sucesso de bilheteria, ao mesmo tempo em que Shakespeare, ficcionalizado, se consagrava como o grande *superstar* do Renascimento Inglês. Nessa busca, os irmãos Botton encontram um vidente, Nostradamus, que lhes conta que o teatro do futuro envolve canto, dança e ação ao mesmo tempo. A partir dessa profecia, Nick e Nigel, na peça, compõem o que seria o primeiro musical.

Na esteira de produções como o muito aclamado e, ao mesmo tempo, criticado *Shakespeare in Love*, dirigido por John Madden em 1998, *Something Rotten* traz à tona o personagem Shakespeare, conhecido – mesmo quando não lido – globalmente. No musical, Shakespeare é transfigurado em uma espécie de *popstar*. O personagem é descrito pelo ator Adam Pascal, o segundo no

papel após a saída do ganhador do Tony Christian Borle, como “um tipo exibido como Frank-N-Furter, Freddie Mercury, David Lee Roth.”¹ No roteiro da peça, menções à obra shakespeariana aparecem com frequência, assim como a fatos da Inglaterra do Renascimento e de personagens com quem Shakespeare possivelmente se relacionou. No entanto, pouca ou nenhuma verdade histórica é atribuída ao texto da peça, e todos os fatos ligados a Shakespeare são, claramente, distorcidos, inventados e reconstruídos para se encaixarem na nova história a ser contada.

Douglas Lanier, no ensaio *ShakespeareTM: myth and bibliographical fiction* (2007), já discutia a centralidade dada a Shakespeare por alguns produtos culturais da nossa contemporaneidade. Lanier (2007, p. 93) nos lembra que, no campo da cultura, o nome e a imagem de Shakespeare trazem consigo a ideia de um conjunto de qualidades que se anexaria a uma extensa variedade de textos e produtos, tornando possível a ressignificação de objetos – incluindo-se peças, filmes etc. – associados a seu nome. Não só suas peças e seu nome, mas também a face de Shakespeare, o autor, tem seu lugar de destaque na cultura: “Se, desse modo, Shakespeare é a Coca-Cola da cultura canônica, a sua mais remanescente e difundida marca, o rosto de Shakespeare, familiar pelo retrato de Droeshout que figura no primeiro Fólio, se tornou sua marca registrada” (LANIER, 2007, p. 93)². Em outras palavras, ao associar o nome ou a face de Shakespeare a produtos culturais, de acordo com Lanier (2007, p. 94), estaríamos adicionando valor a esses produtos; valores preservados, estendidos e transformados a partir do cânone shakespeariano. Por isso, espetáculos e filmes pop, como os mencionados *Something Rotten* e *Shakespeare in Love*, pouco se preocupam com a fidelidade histórica, focando-se mais na fabricação de detalhes da biografia do bardo, com ênfase nas características mundanas ou de natureza sórdida da vida de Shakespeare “na tentativa de relativizar a imagem do mítico autor” (LANIER, 2007, p. 101)³.

Something Rotten e *Shakespeare in Love* são apenas dois exemplos dentre os vários que atestam a difusão mundial atual da imagem e do trabalho

¹ Declaração dada por Adam Pascal em entrevista para o periódico *The Orange County Register*. Disponível para leitura em <https://www.ocregister.com/2017/11/03/something-rotten-blasts-shakespeare-with-a-broadway-musical-sensibility/>.

² No inglês: “If, then, Shakespeare is the Coca-Cola of canonical culture, its most long-lived and widespread brand name, the face of Shakespeare, familiar from the Droeshout portrait that graces the First Folio, has become its trademark” [Todas as traduções apresentadas neste artigo são de minha autoria.]

³ No inglês: “in order to cut the mythic author down to size”.

de Shakespeare, que tem viajado por diferentes contextos sociais por séculos⁴. De acordo com Anston Bosman em seu famoso ensaio *Shakespeare and Globalization*, esse processo de difusão das peças shakespearianas tem sido compreendido a partir da rubrica “globalização”, entendida por esse autor como “a compreensão do mundo e da intensificação da consciência do mundo como um todo”⁵ (2010, p. 185)⁶. Bosman busca entender a disseminação do teatro de Shakespeare já a partir da própria época do autor, que se configurava como um movimento de crescente intercâmbio cultural não apenas entre as nações do continente europeu, mas também entre a Europa e o Atlântico e, em menor escala, entre a Europa e o Pacífico. Indo além, Bosman sinaliza também a disseminação da obra de Shakespeare não apenas em *Englishes* – a partir dos “centros globais do teatro (Londres) ou filme (Los Angeles)” (2010, p. 286)⁷ -, mas também em outros idiomas que montaram, adaptaram ou ainda apropriaram Shakespeare como um compatriota: aqui é importante lembrar, como aponta Marlene Soares dos Santos (2010), a trajetória de “our Shakespeare” para “*unser Shakespeare*” no contexto do romantismo alemão, quando escritores, acadêmicos e gestores de teatros utilizaram Shakespeare para fins de suporte a ideais nacionalistas.

Apesar dos importantes *insights* construídos por Bosman, seu texto ainda parece trabalhar implicitamente com as ideias de *centro e margens*. Essa ideia é especialmente marcada lexicalmente em passagens como “A influência mundial de Shakespeare...” (2010, p. 292)⁸, “...estratégia de domesticação familiar...” (2010, p. 294)⁹ e “A disseminação global de Shakespeare...” (2010, p. 295)¹⁰ e conceitualmente a partir da utilização do conceito de *Glocalization*:

⁴ É importante lembrar que textos viajam, demarcando o que Baumann and Briggs (1990) entendem por *Trajectoria Textual*, isto é, a capacidade de discursos e textos de circular e viajar velozmente, carregando suas características históricas, agregando nossos sentidos e promovendo a socialização de pessoas a partir dos mais variados recursos semióticos.

⁵ No inglês: “the compression of the world and the intensification of consciousness of the world as a whole”.

⁶ Em uma discussão mais aprofundada, B. Kumaravadivelu (2006, p. 130-131) apresenta, com base nas ideias de Walter Mignolo, três fases da globalização. A saber: 1) “As bandeiras do cristianismo”, fase que se refere às colonizações espanhola e portuguesa; 2) “a missão civilizadora”, etapa que se refere ao processo de industrialização liderado pela Grã-Bretanha; e, 3) “o desenvolvimento/modernização”, fase que se refere ao imperialismo norte-americano. As duas últimas fases, em especial, podem nos auxiliar na compreensão de Shakespeare como um fenômeno global nos últimos três séculos.

⁷ No inglês: “global centers of theatre (London) or film (Los Angeles)”.

⁸ No inglês: “Shakespeare’s worldwide *influence*...”.

⁹ No inglês: “...familiar *domesticating* strategy...”.

¹⁰ No inglês: “Shakespeare’s global *dissemination*...”.

isto é, “... fluxo global de Shakespeare [...] *filtrado* através de ambientes locais” (2010, p. 290)¹¹¹². Desse modo, mesmo que de forma refinada, o artigo de Bosman parece dialogar com as ideais de *Global Shakespeare* construídas pelo projeto *Global Shakespeare* do Massachusetts Institute of Technology (MIT) e pelo projeto inglês *Globe to Globe*: enquanto o *Global Shakespeare* do MIT busca passivamente compreender “a recepção mundial e a produção das peças shakespearianas”¹³ o projeto *Globe to Globe* se configura a partir da montagem de uma peça inglesa que então *viaja* ao redor do mundo¹⁴.

Em relação ao último, o projeto *Globe to Globe*, Christy Desmet (2017, p. 17) afirma que a intenção dessa empreitada era “levar a marca do Globe para todo o mundo e, simultaneamente, resumir o próprio e magnífico globo no interior da sua companhia itinerante”¹⁵. Isso teria acontecido, por exemplo, com a montagem de *Hamlet* por Dominic Dromgoole, que viajou por cerca de 197 países e territórios entre os anos de 2014 e 2016. Alexa Alice Joubin (2017) relata uma importante história que ocorreu no trajeto africano da tournée: uma menina de 16 anos de idade, Annastacia, viajou 60 quilômetros até a cidade onde a peça seria encenada, Kasane, Botswana, com um grupo da escola para ver a apresentação. Essa menina teria construído os sentidos da peça a partir de sua experiência, tendo afirmado que “na nossa cultura, é perigoso quando alguém casa com a esposa de seu irmão, porque as crianças acabam cometendo erros na vida” (JOUBIN, 2017, p. 425)¹⁶. Esse depoimento, apesar de atestar, como colocado por Joubin, as múltiplas e locais perspectivas que enriqueceriam a recepção da peça, pouco acrescenta

¹¹ No inglês: “... global flow of Shakespeare [...] *filtered* through local environments...”

¹² Baseado nas ideias de Burt, Desmet (2017, p. 20) nos lembra que *Glocal* é um conceito da área de Administração que significa, em suma, o colapso do *global* no *local*, o que fricciona a oposição entre *centro* e *margem*, assim como entre *cultura de elite* e *cultura popular*, *autêntico* e *inautêntico* etc. Apesar de importante, o conceito me parece ainda manter a distinção entre lados opostos que, nesse sentido, se confundem, misturam. Neste capítulo, entendo mais produtiva a ideia do mundo e da cultura como *Translocal*, isto é, como construídos em trânsito, por meio de diversas des/recontextualizações, através de diferentes espaços sociais e físicos, num constante diálogo entre diferentes esferas de múltiplos espaços geográficos (BLOMMAERT, 2005).

¹³ No inglês: “the world-wide reception and production of Shakespeare’s plays”.

¹⁴ Para mais informações sobre o projeto *Global Shakespeare* do Massachusetts Institute of Technology, sugiro o acesso ao website <http://globalshakespeares.mit.edu/>. Maiores detalhes sobre o projeto *Globe to Globe* podem ser encontrados no website <http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/>.

¹⁵ No inglês: “to take the Globe brand worldwide while simultaneously epitomizing the great globe itself within its traveling company.”

¹⁶ No inglês: “in our culture when somebody marries his brother’s wife this is dangerous because children end up doing mistakes in life”.

para a ideia de um “Shakespeare como global”, uma vez que múltiplas percepções são inerentes a qualquer ato de leitura.

No Brasil, assisti à montagem de *Dromgoole* na cidade do Rio de Janeiro, no dia 30 de dezembro de 2014, num teatro municipal chamado *Cidade das Artes*. Apesar da interessante experiência de assistir a Shakespeare em inglês em meu país, mantive o sentimento de ser um brasileiro assistindo a um espetáculo inglês; sentimento semelhante àquele de minhas experiências no Globe Theater, em Londres, e no teatro da Royal Shakespeare Company, em Stratford-upon-Avon. É significativo também o fato de a audiência da peça, nessa apresentação, ter sido constituída, em sua maioria, por acadêmicos e críticos teatrais, além de cidadãos da elite do Rio de Janeiro. O próprio teatro em questão é localizado num bairro da cidade chamado Barra da Tijuca, bairro esse significativamente apelidado de *Miami Brasileira*, uma vez que sua estrutura, arquitetura e os modos dos moradores locais em muito se assemelham à estrutura, arquitetura e modos da classe média de orientação neoliberal que, na interpretação dos brasileiros, constituem a cidade de Miami, nos Estados Unidos da América. Ademais, em entrevista reproduzida em um jornal de grande circulação, *O Globo*¹⁷, Dominic Dromgoole afirma que a *tournee* colocava em prática a ideia shakespeariana do mundo como um palco. Seria o mundo, então, um palco especial para companhias inglesas, como o Globe, que viajariam levando Shakespeare do centro para as margens?

A ideia da obra de Shakespeare como uma obra que “viaja” é também adotada, em uma postura mais crítica, por Andrew Dickson em seu livro *Worlds Elsewhere: Journeys Around Shakespeare’s Globe* (2015). Dickson aborda em sua pesquisa a mobilidade de Shakespeare, um escritor que pouco viajou, mas que é adaptado e adotado em diversos países ao redor do mundo. Novamente, dentro da área popularmente chamada de *Global Shakespeare*, temos a ideia de um autor europeu, britânico, que viaja, sendo social e esteticamente *apropriado* em outros países e culturas. Dickson se baseia, no entanto, numa postura mais crítica da ideia de uma *jornada* textual shakespeariana, como comprovado pela leitura de um de seus artigos publicados no *The Guardian*, em que critica veementemente a ideia por trás do projeto *Globe to Globe*. Nesse artigo, a partir do questionamento sobre as razões que justificariam a viagem da peça *Hamlet* ao redor do globo, esse autor aponta que “esses territórios [os países que receberam a peça] podem não ser

¹⁷ A matéria completa relatando a chegada da peça para sua temporada no Brasil pode ser encontrada, em português, no website <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/shakespeares-globe-theatre-traz-seu-hamlet-para-brasil-14608653>.

tão desconhecimentos, que Shakespeare pode já habitar esses lugares numa multiplicidade de linguagens e formas, o que é amplamente ignorado”¹⁸. Ampliando sua crítica, Dickson sinaliza que enviar uma companhia britânica para performar uma peça canônica inglesa ao redor do mundo, sem diálogo com as formas de produção locais das peças shakespearianas, pode deixar transparecer um tom de neocolonialismo, especialmente pelo fato da peça ser encenada em inglês jacobino, geralmente sem legendas, o que não parece possibilitar a construção de um Shakespeare realmente *global*¹⁹.

A ideia de *Global Shakespeare* foi sistematizada enquanto metodologia por, dentre outros, Alexa Huang (2013), em seu artigo *Global Shakespeare as Methodology*. Nesse texto, Huang realiza a interessante relação entre o chamado *Global Shakespeare* e modelos de negócio, além de afirmar que o campo procura lidar com “as distâncias políticas e estéticas entre culturas” (2013, p. 280)²⁰. Nesse sentido, Shakespeare é visto pela autora como um autor do globo e com estatura global, uma vez que “Global Shakespeare parece estar ao redor de todo o mapa” (2013, p. 280)²¹. Huang parece continuar se apoiando, no entanto, na ideia de um Shakespeare que viaja, sendo intocável em sua ronda ao redor do globo. Adaptações e traduções do drama shakespeariano, de acordo com a autora, se tornariam globais ao viajar para fora de seu *habitat* “nativo”, por meio de redes transnacionais de financiamento ou talentos. Apesar de avançar nos estudos do campo, sobretudo a partir da compreensão de que um “intercâmbio artístico internacional não é sempre uma empreitada fácil”²² – contrariando, por exemplo, a passividade da ideia de *performance intercultural* do crítico de teatro Patrice Pavis –, a abordagem de Huang continua a basear-se em ideias cordiais do processo de apropriação: os Shakespeares Globais “incorporam as tradições” (2013, p. 282)²³, se configuram como “... performances híbridas” (2013, p. 282)²⁴, e o próprio Shakespeare é um autor que teria um “alcance global” (2013, p. 283)²⁵.

¹⁸ No inglês: “this territory [os países que receberam a peça] might not be so uncharted, that Shakespeare might already inhabit these places in a multiplicity of languages and forms, is largely ignored.”

¹⁹ O artigo de Andrew Dickson, “Hamlet, Globe to Glob by Dominic Dromgoole review - neocolonial folly?”, publicado no The Guardian no dia 14 de abril de 2017, pode ser encontrado no website <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/14/hamlet-globe-to-globe-dominic-dromgoole-review-shakespeare>.

²⁰ No inglês: “... political and aesthetic distances between cultures.”

²¹ No inglês: “Global Shakespeares seem to be all over the map.”

²² No inglês: “... international artistic Exchange is not always a rosy undertaking”.

²³ No inglês: “... incorporated the traditions”.

²⁴ No inglês: “... hybrid performances”

²⁵ No inglês: “... global reach...”.

Em *Global Shakespeare as Methodology*, fala-se muito também em “...performar Shakespeare” (HUANG, 2013, p. 282)²⁶ e numa suposta falta de tradição shakespeariana em países como África do Sul, Brasil e Índia (2013, p. 285). Apenas para exemplificar, no Brasil, já foram realizadas mais de uma dezena de produções cinematográficas baseadas em peças shakespearianas²⁷, sendo Shakespeare o autor europeu com o maior número de adaptações cinematográficas para cinema brasileiro na história do país. Já montagens para o teatro das peças do bardo figuram em terras brasileiras desde o século XIX: desde produções de companhias teatrais estrangeiras que desembarcavam trazendo seus atores para performar na corte até o recente projeto *Shakespeare 39*, que espera, até o ano de 2020, montar 39 peças do cânone shakespeariano²⁸. Além disso, parece-me problemática a afirmação de que montagens e adaptações de Shakespeare globais ocorram em um “espaço intersticial” (HUANG, 2013, p. 282)²⁹, ou ainda em “...espaços culturais híbridos” (2013, p. 285)³⁰; isto é, “um espaço liminar onde pessoas e idéias em migração se encontram” (2013, p. 285)³¹. Ao considerarmos produções como *Bad Sleep Well* (1960), de Akira Kurosawa, uma reconstrução radical do

²⁶ No inglês: “... performing Shakespeare”.

²⁷ No Brasil, foram produzidas, até o ano de 2018, as seguintes adaptações cinematográficas de obras Shakespearianas: *Faustão* (1969), baseado nas duas partes de *Henry IV*; *A Herança* (1971), baseado em *Hamlet*; *O Jogo da Vida e da Morte* (1971), baseado em *Hamlet*; *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* (1979), baseado em *Romeo and Juliet*; *Águia na Cabeça* (1984), baseado em *Richard III*; *As Alegres Comadres* (2003), baseado em *The Merry Wives of Windsor*; *Didi, o Cupido Trapalhão* (2003), baseado em *Romeo and Juliet*; *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), baseado em *Romeo and Juliet*; *Maré, Nossa História de Amor* (2007), baseado em *Romeo and Juliet*; *Era uma vez...* (2008), baseado em *Romeo and Juliet*; e *A Floresta que se Move* (2015), baseado em *Macbeth* (AMORIM, 2016).

²⁸ Marcia Martins (2008, p. 302) nos conta que, inicialmente, as peças de Shakespeare chegavam ao Brasil a partir da visita de companhias estrangeiras, em específico as francesas, que traziam em seu repertório montagens de tragédias do bardo, como *Romeo and Juliet* e *Othello*. Essas montagens geralmente eram encenadas na própria língua estrangeira, normalmente o francês – em versões do francês Jean-François Ducis – , ou, quando muito, a partir de traduções portuguesas de versões francesas dos dramas. Ainda no século XIX, o Brasil teve seu primeiro grande ator shakespeariano, João Caetano. No século XX, diversas foram as companhias de teatro que performaram Shakespeare em território brasileiro, incluindo o famoso *Teatro do Estudante do Brasil*, o *Grupo Galpão* e o *Grupo Nós do Morro*. No momento de escritura deste capítulo, no primeiro semestre de 2018, diversas peças de Shakespeare ou baseadas em histórias shakespearianas estão sendo encenadas em teatros brasileiros, tais como *Coriolanus*, em cartaz na cidade de São Paulo, e *Romeo and Juliet*, em cartaz no Rio de Janeiro.

²⁹ No inglês: “interstitial space”.

³⁰ No inglês: “... hybrid cultural spaces”.

³¹ No inglês: “a liminal space where migrating people and ideas meet...”.

Hamlet shakespeariano no contexto do mundo corporativo japonês, como é possível afirmar que aquilo a que assistimos é uma produção construída em um “espaço intersticial”, e não uma produção marcadamente japonesa?

Em artigos mais recentes, como *Global Shakeapeare as a Tautological Myth* (2016) e *Global Shakespeare Criticism Beyond the Nation State* (2017), Huang nos apresenta, no entanto, a ideia de que “Shakespeare e sua vida póstuma global formaram uma tautologia: acredita-se que Shakespeare seja universal, e é por isso que o cânone se tornou global; por outro lado, *Global Shakespeare* é visto como evidência da universalidade de Shakespeare” (2016, p. 03)³². Indo além, a autora afirma que performances shakespearianas têm absorvido elencos multinacionais e multilíngues, pegando emprestado acentos de culturas diversas (JOUBIN, 2017, p. 424). Isso ocorre, de acordo com a autora, também em culturas anglófonas, onde Shakespeare tem sido colorido por sotaques, dando origem a performances híbridas, com estilos múltiplos, elencos multinacionais e que envolvem, muitas vezes, redes de financiamento internacionais. Com efeito, o engajamento com a interculturalidade permitiria um novo nível de liberdade ao se montar Shakespeare (JOUBIN, 2017, p. 424-425). Essas ideias remetem-me, por exemplo, à performance de *A Midsummer Night's Dream* dirigida por Emma Rice e transmitida para todo o mundo por *streaming* em setembro de 2016. A peça, transmitida como parte do projeto *Shakespeare Lives*, um festival digital online com curadoria conjunta da BBC e do British Council, dialogava intensamente com o estilo de filmagem, montagem e adaptação de peças de Shakespeare realizadas em Bollywood, levando o próprio site da BBC a denominar a produção como “a inspirada em Bollywood *A Midsummer Night's Dream*”³³³⁴.

A influência da cultura bollywoodiana na peça de Emma Rice podia ser notada, não apenas nos sotaques, mas até mesmo na composição cenográfica, nas músicas e na performance corporal dos atores em cena. Rice, que possuía pouca experiência com produções de Shakespeare, tendo montado apenas uma versão de *Cymbeline* para a Royal Shakespeare Company antes do projeto, não afirmava ser uma especialista na obra shakespeariana e ousou adicionar, ao longo do espetáculo, características que poderiam desagradar aos espectadores mais puristas das obras em questão. Dentre essas adições,

³² No inglês: “Shakespeare and its global afterlife have formed a tautology: Shakespeare is believed to be universal, which is why the canon has gone global; on the other hand, global Shakespeare is seen as evidence of Shakespeare’s universality”.

³³ No inglês: “the Bollywood-infused *A Midsummer Night's Dream*”.

³⁴ Mais informações sobre a transmissão e sobre a montagem de *A Midsummer Night's Dream* de Emma Rice podem ser encontradas no website <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/h2vwgfPvGVLtZ95BWL6Yxf/riotous-and-celebratory-a-midsummer-night-s-dream-live-streamed-in-a-world-first>.

além de uma matriz artística marcadamente indiana, pendia sobre o palco um letreiro que enunciava os dizeres "Rock the Ground" e tinha destaque a transformação de Helena em Helenus, o que adicionou o fator LGBTQIA+ à peça encenada. Na trilha sonora, a infusão indiana era construída a partir da utilização da música de cítara e a dança bhangra em diálogo com discursos de poetas e músicos ingleses como George Formby, David Bowie e John Donne.

Apesar do enorme potencial de transconstrução da montagem – ideia que discutirei a seguir – , uma preocupação que guiou minha leitura da montagem de Rice é o questionamento do modo como a cultura Bollywoodiana foi incorporada à performance, uma vez que considero importante verificar se os elementos translocais, isto é, elementos construídos a partir de uma relação transversal, dialética e dialógica, entre textos e culturas diversas, não se tornaram um ingrediente exótico, secundário, do texto teatral. Como sinaliza Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana, em afirmação de uma de suas personagens em *Purple Hibiscus*, muitas vezes, aquilo que é considerado *outro* é tomado apenas como secundário em culturas do dito centro do concerto mundial: “Todos os dias, nossos médicos [nigerianos] vão para lá [Estados Unidos] e terminam lavando pratos para *oyinbo* porque *oyinbo* não pensa que que estudamos corretamente a medicina. Nossos advogados vão e dirigem taxis, porque *oyinbo* não confia como no modo como os treinamos na lei” (ADICHIE, 2004, p. 244)³⁵.

Huang, assinando agora como Alexa Alice Joubin, segue afirmando que empréstimos de fatores culturais como o desempenhado por Emma Rice trariam uma sensação de novidade às peças de Shakespeare (JOUBIN, 2017, p. 245). A ideia de *Global Shakespeare*, então, deixa de ser ligada a prerrogativa da disseminação da Grã-Bretanha para o mundo e passa ao foco da realização de um diálogo entre culturas. Nas palavras da autora, “*Global Shakespeare* não se refere exclusivamente a performances não anglo-americanas realizadas ‘em qualquer outro lugar’, longe dos centros mais familiares de atividades shakespearianas como Nova York e Londres. Em vez disso, uma performance shakespeariana é global quando vai em uma tournée internacional ou quando pega emprestado temas ou técnicas de diferentes culturas” (JOUBIN, 2017, p. 427)³⁶. Assim, aponta Joubin (2017, p. 431-432)

³⁵ No inglês: “Everyday our doctors [nigerians doctors] go there [the United States] and end up washing plates for *oyinbo* because *oyinbo* does not think we study medicine right. Our lawyers go and drive taxis because *oyinbo* does not trust how we train them in law”.

³⁶ No inglês: “‘Global Shakespeare’ does not refer exclusively to non-Anglo-American performances made ‘elsewhere’, away from the more familiar metropolitan centres of Shakespeare activities such as New York and London. Rather, a Shakespearean

que o *Global Shakespeare* se encontra ao redor do mundo, não possuindo um ponto de origem cultural e que apontar o fenômeno em um mapa não parece dar conta da apreciação transnacional do fluxo cultural. Nesse sentido, a autora também procura desconstruir a ideia de *country of origin*, clamando que o rastreamento do *Global Shakespeare* deveria se basear na mobilidade de culturas e na translocalidade, mais do que na ideia de estado-nação.

Paradoxalmente, apesar da importante contribuição pela tentativa de desconstrução de oposições como país de origem/país de montagem, Shakespeare inglês/Shakespeare global etc., a autora ainda parece reafirmar as ideias de local/global em seus textos mais recentes, como nas afirmações “He may be *local* in England, but he is *universally* worshipped *elsewhere*.” (HUANG, 2016, p. 05), “These ‘*locally* grown’ global Shakespeares...” (HUANG, 2016, p. 07), e ainda em “O mito de Shakespeare como moeda *global* tornou *Global Shakespeare* um modelo de negócios que reforça a ideia de Shakespeare como uma herança mundial que conecta culturas locais díspares” (JOUBIN, 2017, p. 428)³⁷.

Na tentativa de evitar o binarismo *local/global* e evitar a ideia de um Shakespeare global, Robert Sawyer e Varsha Panjwani, na introdução de uma edição especial do *The Journal of University of Lodz* intitulado *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, optam pelo termo *cross-cultural*, devido, sobretudo, aos diferentes sentidos que ele pode oferecer. De acordo com esses autores, o termo pode desde simplesmente significar a comparação e/ou correlação entre culturas diversas, podendo também significar algo que transcende o que entendemos como diferenças culturais, indo além dessas diferenças, bem como funcionar como um termo para uma intersecção, um entrecruzamento entre culturas ou ainda, por fim, ter a conotação de conflito entre culturas que são adversas ou que apresentariam choque de propósitos entre elas (SAWYER and PANJWANI, 2017, p. 09). Assim, os autores evitam a distinção entre global e local que, para Christy Desmet (2017, p. 20), é complicada e até paradoxal. De acordo com essa autora, até mesmo o vocábulo *glocalization*, já sinalizado neste artigo, é problemático, uma vez que, além de manter a distinção entre *global* e *local*, parece manter o mesmo objetivo homogeneizador proposto pela ideia de um Shakespeare Intercultural: “Como seu cognato, *intertextualidade*, *interculturalismo* implica num relativamente neutro, senão imaginário, espaço

performance is global when it goes on an international tour or when it borrows themes or techniques across cultures.”

³⁷ No inglês: “The myth of Shakespeare as *global* currency has turned *global* Shakespeare into a business model that reinforces the idea of Shakespeare as world heritage that connects *disparate local* cultures.”

onde duas culturas se encontram, misturam e conversam” (DESMET, 2017, p. 21)³⁸.

RELENDO GLOBAL SHAKESPEARE A PARTIR DE UM OLHAR TRANSLOCAL

A ideia aqui defendida, a da Antropofagia como uma metodologia translocal, poderia apresentar uma nova guinada nos estudos da área de *Global Shakespeare*, e não apenas considerando, como proposto por Desmet (2017, p. 18), a ideia de reconfiguração das peças de Shakespeare a partir de conhecimentos e saberes locais – o que, paradoxalmente, mantém a distinção local/global –, mas permitindo a compreensão de um processo violento de transconstrução, em que o cânone shakespeariano, enquanto discurso que viaja, é devorado, sendo desconstruído e reconstruído constantemente nos mais diversos espaços culturais (AMORIM, 2018). Pensando nisso, procurarei, a partir deste ponto, na tentativa de entender como a ideia de Antropofagia pode nos auxiliar na compreensão dos modos como os textos shakespearianos são encenados, montados, ressignificados e filmados em um ambiente transnacional, responder às seguintes questões: 1) o que significa Antropofagia?; 2) como seria o processo de se devorar Shakespeare transculturalmente?; e 3) podemos afirmar que toda produção shakespeariana não-anglófona seria, por sua natureza, antropofágica?

Em termos amplos, a Antropofagia (ANDRADE, 2011) se refere ao ato de se comer partes de um humano, ato violento praticado pelos povos ditos primitivos, sobretudo pelos indígenas. No entanto, tal ato não deve ser visto como um simples hábito alimentar primitivo, mas sim como um movimento de *devoração*, uma vez que os povos que o praticavam acreditavam que estariam adquirindo as habilidades e forças das pessoas – e, por consequência, das tribos – que comiam. Assim, diferentemente do canibalismo, que se vincula à ideia de hábito alimentar e comportamento predatório, a Antropofagia constitui-se como um movimento de incorporação, admiração e vingança do/contra o outro.

Em seu *Manifesto Antropófago*, publicado pela primeira vez em 1928, Oswald de Andrade (1890-1954), escritor modernista brasileiro, enxerga na Antropofagia não apenas um ato de *diferenciação* entre contextos culturais, mas sim um ato de junção, união, uma vez que “SOMENTE A ANTROPOFAGIA NOS UNE. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente” (ANDRADE, 2011, p. 67). Para o literato brasileiro, o ato de devorar intelectualmente o estranho,

³⁸ No inglês: “Like its cognate, intertextuality, interculturalism implies a relatively neutral, if imaginary space where two cultures meet, mingle, and converse.”

o estrangeiro, fazendo dele parte de nós e nós como parte dele, é uma realidade na fundação do paradigma cultural brasileiro: “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (ANDRADE, 2011, p. 69). Um movimento antropofágico poderia, dessa forma, ir de encontro à importação do que chama de *consciência enlatada*, isto é, daquilo que é trazido pelas caravelas, da metrópole, fundando, assim, uma visão dialógica e dialética do processo de construção cultural brasileiro.

A construção de uma definição exata para a Antropofagia, entretanto, é considerada mesmo por Andrade (2009, p. 65) como uma tarefa hercúlea, uma vez que toda definição do fenômeno pode ser considerada imprecisa, não dando conta de sua totalidade. Em entrevista publicada em *Os dentes do dragão*, originalmente concedida ao veículo *O Jornal* de 15.5.1928, Andrade (2009) tece um esboço definicional ao argumentar que

A Antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. Outra: É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais. Mais outra: É a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassalos de seus artistas. (2009, p. 65)

Trata-se, então, de um movimento de devoração das tendências europeias, por meio de um processo subconsciente de elaboração, tendo em vista a produção de coisa nova, *coisa nossa*. E esse processo de devoração, para Andrade (2009), não se baseia em um movimento de ódio ou de simples destruição: *comemos aquilo que julgamos superior*. O autor brasileiro acredita que o movimento cultural de uma Antropofagia procura naquele que possuiria um dom sobrenatural as substâncias que lhe interessa devorar, afinal, “(...) nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe desagradasse” (ANDRADE, 2009, p. 66).

Eduardo Viveiros de Castro (2002), no ensaio *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, revisita a Antropofagia enquanto prática atribuída aos índios brasileiros. Segundo o antropólogo, os índios Tupinambás enxergavam nos europeus que devoravam figuras de afinidade em potencial, facetas de uma alteridade que atraía e que devia ser atraída. Para o autor (2002, p. 207), sem essa alteridade, restaria ao mundo uma sobrevida por meio da indiferença e da paralisia. Assim, “O outro não era ali apenas pensável – ele era indispensável.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195). E não se tratava de copiar – por parte dos índios – ou de impor – por parte dos europeus – aleatoriamente a identidade do/sobre o outro ou mesmo de recusar tal processo, mas sim de atualizar-se em uma relação dialógica

com o outro, atualização essa que visava, sobretudo, à transformação da própria identidade. Mais do que isso, Viveiros de Castro (2002, p. 206) afirma ser “a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”. É importante lembrar ainda, de acordo com o antropólogo brasileiro, que a própria ideia de uma “(...) relação só pode existir entre o que difere e na medida em que difere” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 20)³⁹.

O que Oswald de Andrade fez ao trazer o ritual indígena para o campo cultural, desse modo, foi lançar a ideia “[...] da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal” (VELOSO, 2012, p. 54). Caetano Veloso (2012, p. 54) nos conta ainda que, a partir da antropofagia como um conceito cultural, criava-se a ideia de que não deveríamos imitar, mas sim devorar a informação nova, de onde quer que ela viesse, reinventando-a a partir do prisma brasileiro, de modo translocal. A ideia de uma Antropofagia funciona, portanto, como a receita de um comportamento criativo que se diferenciava em muito das formas vigentes, na época do modernismo literário no Brasil, de compreensão das relações culturais.

Haroldo Campos (2010, p. 235) retoma o conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade, para destacar a capacidade de *apropriação*, assim como de *expropriação*, *desierarquização* e *desconstrução* dos valores culturais estrangeiros. A Antropofagia nos permitiria, então, compreender e desconstruir a “Relação entre patrimônio cultural universal e particularidades locais” (2010a, p. 231) na tentativa de se pensar em “relações universais, [em] uma interdependência universal de nações” (2010a, p. 233). A partir dessa perspectiva, Campos afirma que “escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar.” (CAMPOS, 2010, p. 255), ou ainda, *recriar, criar paralelamente*, como afirma em *Da tradução como criação e como crítica* (CAMPOS, 2010).

Em suma, ao enxergar na postura Antropofágica um caminho para se pensar em um Shakespeare Global neste artigo, pretendo compreender a saturada relação entre global/local como uma relação translocal e de *transfertilização* (MOEHN, 2012), isto é, de atravessamentos, de mútuos benefícios e transformações. Sendo assim, o que pretendo sinalizar é que uma prática de diálogo textual/cultural, se enxergada a partir do conceito de Antropofagia cunhado por Oswald de Andrade, é aquela que considera os elementos do texto de partida, mas, ao mesmo tempo, os utiliza criativamente, renovando-os, desconstruindo-os, reconstituindo-os e os inserindo mutuamente na tradição e nas culturas que o texto shakespeariano atravessa

³⁹ No inglês: “(...) relation can only exist between what differs and in so far as it differs”.

em relação àquelas em que ele já é constantemente ventilado, sem necessariamente prestar homenagem ou afirmar *fidelidade* ao texto do bardo.

Ressalto que compreender a ideia de relações textuais/culturais entre textos shakespearianos e contexto translocais em que ele é performado, montado, encenado e/ou filmado via Antropofagia torna necessária a problematização de termos como *tradução ou adaptação*. O vocábulo *adaptação*, por exemplo, nos leva a seguinte questão: numa relação antropofágica entre textos e culturas, é possível se *adaptar* Shakespeare? O *Cambridge Online Dictionary* afirma que *adaptation* significa “o processo de mudança para se encaixar em diferentes condições...”⁴⁰ ou ainda “um filme, um livro, peça etc. que foi feito de outro filme, livro, peça etc...”⁴¹ e relaciona o termo ao vocábulo *modifying*. Nesse sentido, adaptar significa *ajustar/modificar algo para que se encaixe em algum novo contexto/condição*, o que não me parece uma prática possível se considerarmos o processo violento, uma vez que canibal e não reverente, de *devoração* nos favorecido por uma abordagem antropofágica do diálogo entre textos/culturas; adaptar, de fato, traz consigo a ideia de sutilmente moldar o material existente para encaixe em novo contexto.

Assim sendo, advogo aqui que o processo antropofágico de construção de um texto a partir de outro, que comumente chamamos de adaptação, deva ser nomeado a partir da ideia de *Transconstrução* (AMORIM, 2018), isto é, de um movimento de *devoração/desconstrução* crítica e transcultural do texto de partida que será, posteriormente, construído como um novo texto, em um novo contexto, em novas culturas. De fato, a ideia de uma prática de *transconstrução* se relaciona à prática desconstrutiva conforme afirmada por Derrida: uma prática que opera a partir do interior das estruturas a serem desconstruídas, emprestando os recursos econômicos e estratégicos necessários para a subversão de velhas estruturas (DERRIDA, 1974, p. 24). Como afirma Carvalho (2006, p. 37), ao pensar a desconstrução, Derrida parece ter se interessado em saber como um texto existe de forma a transcender e livrar-se de um contexto, desgarrando-se de um conjunto de presenças que parecem organizar o momento de sua inscrição, se desconstruindo.

A desconstrução, assim como a prática da *transconstrução*, procura, em algum nível, retardar e subverter pretensões à verdade em determinadas estruturas, fazendo conexões que fragilizam aquelas predominantes e favorecendo entidades minoritárias ou descartadas, vozes subalternizadas. No

⁴⁰ No inglês: "the process of changing to suit different conditions...".

⁴¹ No inglês: "a film, a book, play, etc. that has been made from another film, book, play, etc...".

entanto, a ideia de *transconstrução* busca ressignificar o conceito pensado por Derrida, sobretudo por caracterizar-se como um violento processo de desconstrução, simultaneamente auto reflexivo e transformativo, que culmina na produção transversal e transcultural de um novo texto, um novo produto cultural. Além disso, diferentemente de Derrida, que não via um caráter procedimental subentendido no conceito de desconstrução, enxergo o processo de *transconstrução* como uma metodologia, um procedimento analítico, que busca entender o violento processo de *devoração* performado no ato de des/reconstrução do texto shakespeariano para o cinema, de uma obra em quadradinhos para a música, de uma música para a dança etc.

Assim, quando antropofagicamente devoramos Shakespeare, nós desconstruímos suas peças na tentativa de permitir a criação de algo novo, algo que nasce na tensão de forças culturais distintas. Desse modo, acredito que podemos compreender tradução, produção, montagem e/ou filmagem de textos shakespearianos para diversos espaços sociais, históricos e culturais como antropofágicos, e não apenas aqueles concebidos no contexto brasileiro, desde que o novo texto se apresente como o resultado de um processo violento de des-/reconstrução. A antropofagia nos ajuda até mesmo a renegociar o *status* de textos como canônicos/não-canônicos ou originais/derivados; compreender como Shakespeare é transconstruído pode ser visto, então, como um contínuo, dialógico e violento processo criativo, no qual Shakespeare é completamente devorado e transformado através de ingestão, em vez de compreendido como um elemento cultural estrangeiro ao novo contexto de produção. Mais do que isso, enxergar esse processo a partir da ideia de Transconstrução significa pensar em um Shakespeare translocal, não como representante da cultura Anglo/Europeia viajando o mundo antes de retornar para casa sem modificações, mas como alguém que achamos necessário capturar e devorar, pluralizando-o, compreendendo-o em suas múltiplas naturezas⁴².

Nesse sentido, Shakespeare já foi, por diversas vezes, devorado, transconstruído, em mídias diversas, em diferentes palcos, ao redor do mundo. Akira Kurosawa, no conhecido *The Bad Sleep Well* (1960), por

⁴² A ideia de múltiplas naturezas nos leva ao conceito de *Perspectivismo* proposto por Viveiros de Castro (2015, p. 42). Em suma, o conceito se refere à crença de inúmeros povos indígenas das Américas de que o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista, e de que “todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências”. Não se trata de um relativismo, nem propriamente de um multiculturalismo, mas sim de um *multinaturalismo*: a ideia de que no movimento antropofágico não apenas culturas se encontram, mas também múltiplas naturezas (AMORIM, 2019).

exemplo, conta a história de Hamlet pelas lentes do mundo corporativo japonês. Para tanto, o diretor posiciona o enredo no século XX, incorporando a peça *Hamlet* à sua história, por vezes a partir de fragmentos, por vezes a partir de alusões. Mark Thornton Burnett (2013, p. 404) afirma que “o filme negocia em paralelos parciais, divide e distribui temas hamletianos de uma maneira mais abrangente e substitui personagens diferentes pelos ‘originais’ shakespearianos em diferentes pontos”⁴³. E, dessa forma, compreender a relação entre *Hamlet* e *The Bad Sleep Well* envolve mais do que apenas compreender o filme como uma adaptação, “identificando ecos recorrentes e diversas esferas de sentido”⁴⁴. Para tanto, Kurosawa embarca também na trajetória do *film noir* e dos filmes de detetive em alta no cinema Hollywoodiano de então, reconstruindo-os também a partir de um contexto em que o Japão, recém liberto da *Allied occupation of Japan*, procurava construir sua identidade para vir a se tornar uma grande economia e poder político no cenário mundial. Com efeito, não se pode clamar o filme nipônico apenas como uma *adaptação*, ou ainda como o produto de um Shakespeare viajante ao redor do globo.

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

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

Desse modo, já é perceptível o movimento de transconstrução efetuado pelo diretor, que relê, desconstrói e reconstrói a peça elisabetana na tentativa de construir uma nova narrativa, que fale sobre o contexto nacional da época, construindo, assim, uma película translocal. O filme de Candeias se apresenta

⁴³ No inglês: "The film trades in partial parallels, breaks up and distributes Hamletian themes in a more wide-ranging fashion, and substitutes different characters for the Shakespearean "originals" at different points".

⁴⁴ No inglês: "identifying recurrent echoes and several spheres of meaning".

como uma violenta leitura da peça *Hamlet*, ao realocar o drama tanto histórica, quanto geográfica e culturalmente para o Brasil rural, dentro do sistema latifundiário em vigor na época da produção do filme, em claro diálogo transcultural com Shakespeare. Em sua leitura da obra shakespeariana, o diretor brasileiro procura afirmar a causa social da terra – a Reforma Agrária –, além de outras, como o debate relacionado ao preconceito étnico, engajando-se em diversos discursos sociais em circulação no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 no Brasil e no Mundo. Com esse fito, o diretor apresenta uma obra esteticamente ousada, que, a partir da ausência quase total de diálogos falados, da presença tímida de legendas e de uma trilha sonora constituída pela mistura de sons do campo e modas de viola, é corajosa ao problematizar os temas nela abordados em diálogo com o texto escrito pelo dramaturgo inglês em um de seus mais famosos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, ressalto que um processo antropofágico de montagem, encenação, filmagem de um texto shakespeariano não é automático ou intuitivo nem em países que estão fora do que chamamos de mundo anglo-americano nem em países que dele fazem parte. Diversos são os exemplos de textos montados/produzidos/filmados em diversos países que se preocuparam apenas em contar a história das peças de Shakespeare, supostamente *tal como elas foram construídas*. Mesmo no Brasil, país que primeiro ventilou discursos sobre a Antropofagia, anualmente são montadas, filmadas e/ou publicadas diversas histórias de inspiração shakespeariana que se restringem a traduzir, da forma mais restrita o possível, o enredo das peças do bardo: em outro texto (AMORIM, 2013), examinei uma *graphic novel* brasileira escrita por Bruno S. R e ilustrada por Sam Hart a partir do enredo de *Hamlet* que, se publicada em inglês, espanhol ou japonês, provavelmente pouca modificação apresentaria em relação ao seu contexto inicial de produção, dada a tentativa performada pelos responsáveis pela *graphic novel* em apresentar *um Shakespeare Global, homogeneizado*.

Transconstruir Shakespeare antropofagicamente deve fazer parte, de forma intencional, do projeto de criação artística dos envolvidos; é um processo consciente de construção de um outro produto cultural. A partir da ideia de Antropofagia acredito ser possível entender o texto transconstruído em diálogo com o drama shakespeariano como um outro produto, uma outra face textual/cultural, que, ainda que relacionado ao texto de partida, des/re-

constrói este em busca de novos significados a partir do olhar translocal daquele que, em um ato de admiração/vingança, o devora.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. *Purple Hibiscus*. London: 4th Estate, 2004.

AMORIM, M. A. de. A Adaptação como procedimento técnico de tradução: uma leitura descritiva do *Hamlet* em quadrinhos brasileiros. *RBLA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 287-311, 2013.

AMORIM, M. A. de. Da adaptação à transconstrução: antropofagia como uma metodologia translocal. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 40, n. 2, p. 01-12, 2018

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.

AMORIM, M. A. de. Devouring Shakespeare translocally. In: REFSKOU, A. S.; AMORIM, M. A. de.; CARVALHO, V. M. de. (Eds.). *Eating Shakespeare: cultural anthropophagy as Global Methodology*. United Kingdom: Bloomsbury, 2019, p. 136-154.

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

ANDRADE, O. *Os Dentes do Dragão*. São Paulo: Globo, 2009.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, 19, p. 59-88, 1990.

BLOMMAERT, J. *Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BOSMAN, A. Shakespeare and Globalization. In: DE GRAZIA, M.; WELLS, S. (Eds.). *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 285-301.

BURNET, M. T. Re-reading Akira Kurosawa's "The Bad Sleep Well", a Japanese film adaptation of "Hamlet": Content, Genre and Context. *Shakespeare*, v. 9, n. 4, p. 404-417, 2013.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e Outras Linguagens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARVALHO, V. M. *Fora da poesia não há salvação: uma hermenêutica literária da poesia de Mario Quintana à luz da via negativa*. Tese (Doutorado em Romanische Literaturen und Kulturen). Universität Passau, Passau, DE, 2006.

DERRIDA, J. *Of grammatology*. Baltimore, MD: Johns Hopkins Press, 1974.

DESMET, C. Import/Export: Trafficking in Cross-Cultural Shakespearean Spaces. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, v. 15, n. 30, p. 15-26, 2017.

DICKSON, A. *Worlds Elsewhere: Journeys Around Shakespeare's Globe*. London: The Bodley Head, 2015.

HUANG, A. Global Shakespeare as a Tautological Myth. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2, p. 01-07, 2016.

HUANG, A. Global Shakespeare as Methodology. *Shakespeare*, v. 9, n. 3, p. 273-290, 2013.

JOUBIN, A. Global Shakespeare Criticism Beyond the Nation State. In: BULMAN, J. C. (Ed). *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 423-440.

KUMARAVADIVELU, B. A Linguística Aplicada na era da globalização. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). *Por uma linguística aplicada insdisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 129-148.

LANIER, D. Shakespeare™: Myth and Biographical Fiction. In: SHAUGHNESSY, R. (Ed), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 93-113.

MARTINS, M. A. P. Shakespeare em tradução no Brasil. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. dos. (Eds), *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 301-319.

MOEHN, F. *Contemporary carioca: technologies of mixing in a Brazilian music scene*. Durham and London: Duke University Press, 2012.

REIS, M. *Ozualdo Candeias: Pedras e Sonhos no Cineboca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SANTOS, M. S. Um discurso transcultural: our Shakespeare, unser Shakespeare, nosso Shakespeare. *Caderno de Letras (UFRJ)*, v. 26, p. 76-89, 2010.

SAWYER, R.; PANJWANI, V. Introduction: Shakespeare in Cross-Cultural Spaces. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, v. 15, n. 30, p. 09-14, 2017.

VELOSO, C. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. v. 2, n. 1, p. 1-20, 2004.

MARCEL ALVARO DE AMORIM é mestre e doutor em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010/2016), com pós-doutorado pelo Brazil Institute do King's College London (2017). Atualmente, é professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e docente permanente do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa Discurso e Transculturalidade. Dentre suas publicações, estão o livro "*Shakespeare e Antropofagia: adaptações de Hamlet no cinema brasileiro*" (Letra Capital, 2018) e "*Eating Shakespeare: Cultural Anthropophagy as Global Methodology*" (Bloomsbury/The Arden Shakespeare, 2019).