

O BARDO VAI A BOLLYWOOD: *HAMLET* E *HAIDER* ENTRE ESPELHOS

THE BARD GOES TO BOLLYWOOD: HAMLET AND HAIDER BETWEEN MIRRORS



Marcia Amaral Peixoto MARTINS
Professora associada 2
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Centro de Teologia e Ciências Humanas
Departamento de Letras
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
lattes.cnpq.br/1180250846239863
orcid.org/0000-0002-8663-1748
marcia.martins31@gmail.com

Ofélia da Conceição Machado SAGRES
Professora
Colégio Pedro II
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
lattes.cnpq.br/3925376486512636
orcid.org/0000-0002-0468-5049
ofeliasagres@gmail.com

Resumo: Este artigo discute o filme indiano *Haider* (2014), de Vishal Bhardwaj, que é uma adaptação da peça *Hamlet* (1604-5/2016), de William Shakespeare, e do romance *Curfewed Night* (2008), de Basharat Peer. *Haider* torna as lutas políticas da Caxemira na década de 1990 um espelho para os conflitos presentes no *Hamlet* elisabetano. Buscamos identificar na obra de Bhardwaj algumas das motivações políticas, culturais e estéticas que podem estar intrinsecamente relacionadas à reescrita indiana. Ao traçar alguns dos marcos culturais e das mudanças narrativas entre a peça e o filme, nossa análise tenta enfatizar que os contextos sociais e culturais, além dos aspectos linguísticos-textuais, são essenciais na criação das reescritas.

Palavras-chave: Estudos da adaptação. William Shakespeare. Príncipe dinamarquês. Cinema indiano. Vishal Bhardwaj. Caxemira.

Abstract: The purpose of this article is to discuss the Indian film by Vishal Bhardwaj, *Haider* (2014), which is an adaptation of both William Shakespeare's *Hamlet* (1604-5/2016) and Basharat Peer's novel *Curfewed Night* (2008). *Haider* presents Kashmir's political struggles in the mid-1990s as a mirror of the Elizabethan conflicts that inform *Hamlet*. Our aim is to identify in Bhardwaj's film some political, cultural and aesthetic motivations that may be intrinsically associated with the Indian rewriting. As we trace cultural marks and narrative changes between the play and the film, we try to emphasize that cultural and social contexts, along with linguistic-textual aspects, are essential in the production of rewritings.

Keywords: Adaptation Studies. William Shakespeare. Danish Prince. Indian movies. Vishal Bhardwaj. Kashmir.



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

*Vem, vem, senta-te. Não te movas
Até que eu te mostre num espelho
As profundezas secretas do teu ser.*¹
(Shakespeare, 1604-5/2016, 3.4.17-9)

Associação de espelhos

É inegável o enorme capital cultural associado a William Shakespeare, que se deve particularmente à sua habilidade de reconstrução. Pode-se dizer que o Bardo foi um “adaptador e imitador ativo, um apropriador de mitos, contos de fada e folclore, assim como de obras de outros autores”² (Sanders, 2006, p. 46). O dramaturgo Dakin Matthews destaca que as peças shakespearianas eram, desde o início, assim como o teatro onde foram encenadas, “construções erguidas sobre estruturas antigas” (Almeryda & Matthews, 2009, p. 1). O cineasta Michael Almeryda, por sua vez, considera as peças de Shakespeare

... espelhos magicamente duráveis e versáteis. Espelhos que viajam através do tempo, que refletem o mundo no qual foram escritos, assim como incluem vislumbres da era medieval que os precedeu e influenciou, e seguramente projetam condições e preocupações de épocas subsequentes nas quais foram (e continuarão a ser) encenados. Em cada nova produção, os espelhos são polidos, reemoldurados, inclinados em novos ângulos.³ (Almeryda & Matthews, 2009, p. 4)

Na realidade, “mesmo no próprio país de Shakespeare, mudanças linguísticas e sociais ao longo dos séculos distanciaram o Bardo e remodelaram sua recepção”⁴ (Chaudhuri & Lim, 2006, p. xv). Pode-se dizer que o poeta inglês “um palimpsesto que os intérpretes constantemente apagam [e] reescrevem”⁵ (Huang, 2006, p. 24). Michael Dobson (2015), assim como Almeryda, destaca que uma das razões da adaptabilidade das obras shakespearianas é a capacidade de promover um tipo de diálogo entre o passado e o presente:

Em um plano, ele é o primeiro dramaturgo moderno, escrevendo peças seculares, racionalistas, baseadas na psicologia e ambientadas em situações muito concretas, reais, como nas peças históricas. Mas ele é também o último dos anciões, valendo-se das tradições mais antigas do folclore e do teatro não comercial para produzir peças onde nos encontramos no limiar do mundo espiritual e na presença de fadas, deuses ou fantasmas.⁶ (Dobson, 2015, n.p.)

Na Índia, por exemplo, podemos encontrar cerca de 200 traduções e adaptações das obras de Shakespeare (Faulwetter, 2018), e há mais produções cinematográficas nelas inspiradas do que a soma dos filmes com base em suas peças produzidos nos Estados Unidos e Grã-Bretanha (Dickson, 2016). Tal fato, juntamente a um forte interesse pelos estudos da adaptação, nos levou a eleger como objeto de estudo uma transposição de *Hamlet* para o cinema indiano produzida e dirigida por Vishal Bhardwaj, também compositor, escritor, roteirista e cantor de playback (uma função importante nos filmes de Bollywood⁷) de grande destaque na Índia, que explorou ressonâncias dos conflitos na província de Caxemira com o drama do príncipe dinamarquês: “Em meu filme, de certa forma, a Caxemira se torna Hamlet”⁸ (Singh, 2014, n.p.).

A forte presença de Shakespeare na Índia, colônia britânica de 1858 a 1947, é revelada em uma pesquisa realizada em novembro de 2015 e conduzida pela empresa de pesquisa YouGov a pedido do British Council. Foram entrevistadas 18.042 pessoas em 15 países e territórios (um mínimo de 1.000 em cada país) a fim de investigar a natureza da popularidade e influência do Bardo. Os resultados permitem diferentes questionamentos sobre as imagens de Shakespeare e suas obras no mundo:

Tabela 1
Shakespeare no mundo

Países onde Shakespeare é mais apreciado	Países onde a obra de Shakespeare é considerada mais relevante
1. Índia – 89%	1. Brasil – 84%
2. México – 88%	2. México – 83%
3. Brasil – 87%	3. Índia – 79%
4. Turquia – 79%	4. China – 76%
5. África do Sul – 73%	5. Turquia – 68%
6. China – 68%	6. África do Sul – 62%
7. Coreia do Sul – 66%	7. Hong Kong – 61%
8. Egito – 64%	8. Estados Unidos – 58%
9. Estados Unidos – 63%	9. Coreia do Sul – 58%
10. Austrália – 60%	10. Reino Unido – 57%
11. Reino Unido – 59%	11. Austrália – 52%

Fonte: Adaptado de Donaldson (2016).

Pode-se dizer que as imagens de Shakespeare e de suas peças, construídas por meio de diferentes formas de reescrita, contribuem para o status que o dramaturgo ocupa. Ao analisar os resultados da pesquisa mencionada acima, Alasdair Donaldson (2016, p. 3) percebeu evidências de que “as pessoas podem apreciar mais as peças de Shakespeare quando assistem a adaptações para o teatro ou cinema do que quando as estudam na escola”⁹.

Na Índia, Shakespeare sempre esteve associado a questões políticas. De acordo com Parmita Kapadia (1997), o Império Britânico evitou confrontos religiosos durante o período colonial, mas buscou uma participação ativa na educação indiana. Em 1835, o ensino em inglês se tornou obrigatório. Em 1838, a “Grã-Bretanha admitiu que a ideologia inerente da literatura seria um instrumento valioso para ajudar a moldar o caráter indiano”¹⁰ e formar uma elite indiana que atuaria como intermediária entre o império e o povo em geral (Kapadia, 1997, p. 10). Na metade do século XIX, quando ocorreu a valorização da literatura como forma de ensinar a conduta moral aos súditos indianos, Shakespeare já ocupava uma posição central no cânone britânico. Dessa forma, “[n]a Índia colonial, Shakespeare, e não a Bíblia, era leitura obrigatória”¹¹ (Kapadia, 1997, p. 12). As apresentações das peças do Bardo “mantinham vivo o mito da superioridade e do refinamento cultural ingleses—um mito que era crucial para os interesses políticos dos governantes na Índia”¹² (Singh, 1989, p. 446).

4 Sisir Kumar Das afirma que, desde o período da colonização, há dois Shakespeares no teatro indiano: o da língua inglesa e o das encarnações indianas. O primeiro é o das salas de aula e da elite. O segundo, com maior área de atuação, é, ao mesmo tempo, admirado e subvertido. É o Shakespeare das traduções e adaptações (Das, 2005, p. 46). Segundo o acadêmico, grande parte das adaptações indianas do século XIX e início do século XX “não contestavam a santidade de um ‘original’”¹³, mas buscavam transmitir Shakespeare através da cultura (Das, 2005, p. 60) e, de certa forma, contribuir para a formação da identidade indiana.

Pode-se dizer, então, que Shakespeare na história da Índia é uma efígie com dois lados. Ao mesmo tempo que assegura a dominação cultural do mundo ocidental (principalmente no período colonial), a imagem do Bardo também implica assimilação, subversão e uma plurivocidade cultural e identitária presente em contínuas desconstruções. Em um país com 22 línguas oficiais regionais reconhecidas e outras 270 com mais de dez mil falantes cada¹⁴, o potencial para a adaptação e diferentes contextualizações das peças do Bardo amplia-se exponencialmente.

A partir da riqueza cultural e de eventuais ressonâncias políticas das reescritas shakespearianas na Índia, buscaremos aqui identificar alguns dos aspectos estéticos, culturais e políticos intrinsecamente relacionados a uma reescrita indiana. Analisaremos o filme *Haider* (2014), produzido e dirigido por Vishal Bhardwaj e coescrito pelo jornalista, comentarista político e escritor Basharat Peer. Trata-se de uma adaptação de *Hamlet* (1604-5/ 2016) e do livro autobiográfico *Curfewed Night* (2010), de Basharat Peer, produzida em hindi e lançada em 2 de outubro de 2014. Bhardwaj é tido como o homem da Renascença do cinema hindi e

“conhecido no mundo anglófono por ser um dos mais provocativos intérpretes de Shakespeare”¹⁵ (Rodgers, 2016, p. 500). *Haider* (2014) é o terceiro filme da trilogia de adaptações de Shakespeare feitas por Bhardwaj. O primeiro foi *Maqbool* (2004), baseado em *Macbeth*, e o segundo, *Omkaara* (2006), inspirado em *Otelo*. Os filmes fizeram tanto sucesso perante a crítica ocidental que a Harper Collins publicou os três roteiros em 2014. Em todos os enredos, a história é transposta para a Índia (Mumbai, Uttar Pradesh e Caxemira, respectivamente), onde questões de casta substituem as raciais, e bruxas e fantasmas se tornam policiais e rebeldes. Contudo, os temas e símbolos shakespearianos continuam presentes. Em uma entrevista realizada em Délhi, o próprio Bhardwaj destaca que gosta de “filmar cada cena por sobre os ombros de Shakespeare”¹⁶ e acrescenta que isso lhe dá muita liberdade (Vats, 2014, n.p.). Em outra entrevista, Bhardwaj revela que seu interesse pelo conflito humano na Caxemira levou-o a situar *Haider* no ano de 1995, quando a militância estava no ápice: “Quis observar a tragédia humana vivida por uma típica família de classe média ... Conhecemos os dois extremos, mas a tensão está sempre no centro—o que sabemos sobre as pessoas que se equilibram entre as pontas da corda?”¹⁷ (Singh, 2014, n.p.)

A escolha de *Haider* (2014) para nosso estudo de caso deve-se a uma diferença destacada por Amy Rodgers:

. . . Bhardwaj tira o foco de Shakespeare e o transfere para a história e as realidades materiais da Índia. Enquanto *Maqbool* e *Omkaara* usam seus cenários contemporâneos como pano de fundo para suas narrativas shakespearianas —isto é, Shakespeare é mais importante que a ambientação, *Haider* coloca em primeiro plano seu contexto cultural (o conflito da Caxemira durante os anos 1990), uma decisão que empurra Shakespeare para as margens da história.¹⁸ (Rodgers, 2016, p. 502)

Desde sua estreia, *Haider* causou controvérsia. Se, por um lado, recebeu muitos prêmios e indicações na Índia, por outro, sofreu campanha de boicote (#BoycottHaider) por parte de nacionalistas hindus, que identificaram no filme uma glorificação do terrorismo e uma visão negativa do Estado indiano. No Paquistão, surpreendentemente, foi proibido, considerado contrário à ideologia do país pelos censores (Vats, 2014, n.p.). O curioso é que Bhardwaj teria procurado evitar uma retórica nacionalista nessa obra, que retrata o trágico e imenso custo

humano do conflito na Caxemira “e seu submundo de desaparecimentos, tortura militar e mortes extrajudiciais”¹⁹ (Vats, 2014).

Ao buscar identificar as marcas culturais e alterações na narrativa em relação ao *Hamlet* britânico, nossa análise procura reforçar a importância do contexto ao abordar reescritas (literárias ou não), além dos aspectos linguístico-textuais. Embora *Curfewed Night* (2008) seja uma referência importante para o filme, por inspirar a tematização da vida na Caxemira da última década do século XX, enfocaremos aqui a relação entre *Haider* (2014) e a peça de William Shakespeare. É preciso também mencionar que, como toda reescrita, o filme apresenta uma clara natureza ideológica. Contudo, optamos por não nos aprofundar nessa questão, uma vez que os aspectos culturais já apresentam grandes possibilidades de investigação.

Como nos espelhos colocados lado a lado, em que os reflexos se tornam objetos de outros reflexos, o filme apresenta imagens de outras imagens. A nossa discussão sobre o filme, fundamentada em uma visão sistêmica de cultura e de adaptação, busca identificar algumas delas.

6 Suportes para as molduras

A noção de cultura

Susan Bassnett e André Lefevere (1990, p. 11) destacam que as (re)escritas nunca são inocentes, ou seja, “[s]empre existe um contexto no qual a tradução acontece, sempre uma história da qual um texto emerge e na qual um texto é transposto”²⁰. Assim, para discutir a adaptação cinematográfica de *Hamlet* no contexto da cultura indiana, é preciso, em primeiro lugar, definir o conceito de cultura que permeará a análise.

Como Edward Hall (1990) destaca, a cultura é uma série complexa de atividades inter-relacionadas. Entre as atividades humanas que constituem a rede da cultura, é possível destacar o uso da língua, as tradições, a utilização do tempo e a organização espacial (pessoal e territorial). Afirma o antropólogo:

. . . não importa o quanto o ser humano tente, é impossível para ele despojar-se de sua própria cultura, pois esta penetrou nas raízes de seu sistema nervoso e determina como ele percebe o mundo. A maior parte da cultura encontra-se oculta e não pode ser controlada de forma voluntária, compondo a trama e urdidura da existência humana.

. . . É um grande erro agir como se o ser humano fosse uma coisa, e sua casa ou suas cidades, sua tecnologia ou sua língua fossem outra.²¹ (Hall, 1990, p. 188)

Culturas não são entidades monolíticas (Lefevere, 1992, p. 8). No caso da Índia, com sua grande variedade de línguas, grupos étnicos e orientações religiosas, fica clara a impossibilidade de se falar em uma única cultura. Além disso, com a globalização, as linhas demarcadas pelas culturas tornam-se ainda mais porosas. Contudo, pode-se elencar, de forma generalizada, certas características que servirão de referência para este trabalho. É importante reforçar novamente que tais dimensões servem apenas como parâmetros, não podendo ser consideradas como definidoras de comportamentos e costumes.

Trompenaars e Hampden-Turner (1997) fizeram uma pesquisa com 30.000 participantes ao redor do mundo com o objetivo de estudar diferenças culturais e seu papel no mundo dos negócios. Com base nos resultados obtidos, é possível afirmar que a Índia se caracteriza por uma cultura hierárquica, comunitária (foco no grupo) e difusa (o público e o privado se misturam, gerando ambiguidade). Devido ao sistema de castas e à própria tradição hindu, a atribuição de status parece estar relacionada a títulos, casta, gênero ou idade, não a conquistas pessoais. Ao se discutir a maneira como os indianos se relacionam com o ambiente/natureza, pode-se dizer que eles tendem a buscar uma convivência harmônica, sem tentar domar ou controlar o meio onde vivem.

7

Lefevere e as reescritas

O conceito de reescrita, formulado pelo teórico da tradução André Lefevere (1992/2017), engloba não apenas a tradução em seu sentido mais estrito, mas também qualquer transformação textual que recrie, em outra língua ou em outro meio, o texto originário, o que inclui as adaptações, apropriações, organização de antologias, crítica, historiografia e edições condensadas, entre outras modalidades. Toda reescrita, independentemente da intenção com que foi produzida, reflete uma ideologia e uma poética, manipulando, assim, a literatura para funcionar na sociedade de uma certa maneira. Em seu aspecto positivo “pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história das inovações literárias, do poder modelador de uma cultura sobre outra”²² (Lefevere, 1992/2017, p. 8). Por outro lado, as reescritas também podem, dependendo das circunstâncias, ter o efeito negativo de atuar para reprimir as inovações, em um movimento conservador.

Uma outra questão discutida por Lefevere diz respeito à contribuição das reescritas para a sobrevivência dos textos-fonte:

No passado, assim como no presente, os reescritores criaram imagens de um autor, uma obra, um período, um gênero, às vezes até de toda uma literatura. Essas imagens coexistiam com as realidades com as quais competiam, mas as imagens sempre tendiam a alcançar mais pessoas do que as realidades correspondentes, e elas certamente continuam a fazer isso hoje.²³ (Lefevere, 1992/2017, p. 26)

Alinhando-nos a Lefevere, consideramos que essas imagens estão ligadas a fatores ideológicos e poéticos na cultura-alvo e, em muitos casos, tornam-se mais reais do que a própria obra originária.

Conceitos de adaptação

8 Para Julie Sanders (2006, p. 3), a profusão de termos associados à conceituação de adaptação reflete a riqueza e a variedade que fazem parte da essência das adaptações e apropriações, e seu estudo deve refletir tal fato. Já o teórico da tradução Georges Bastin (2001) destaca a conexão entre adaptação e texto-fonte, e propõe uma categorização que subdivide a adaptação em local ou global. A local surge a partir de problemas dentro do texto-fonte (ausência de equivalência lexical e inadequação cultural) e restringe-se a certas partes do texto. A adaptação global é determinada por fatores externos ao texto de origem (mudança de gênero textual, por exemplo, ou política editorial) e busca transformar a finalidade, função ou impacto do texto-fonte (Bastin, 2001, p. 7).

Segundo Linda Hutcheon e Siobhan O’Flynn, a adaptação é uma reescrita que claramente atesta sua relação com outro(s) texto(s). Contudo, tal fato não significa que ela não seja uma obra autônoma (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 22) ou que venha a ser vista como algo secundário ou inferior:

Adaptação é repetição, mas repetição sem duplicação. E existem, obviamente, muitas e diferentes intenções possíveis por trás do ato de adaptação: o anseio de consumir e apagar a memória do texto adaptado ou de questioná-lo é tão provável quanto o desejo de lhe prestar homenagem ao copiá-lo.²⁴ (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 7)

O fato de as adaptações terem uma natureza múltipla (sendo ao mesmo tempo obras independentes e o eco de outras) não implica que a fidelidade ao texto-fonte deva ser o foco de análise dos estudos ou que possa determinar o sucesso da nova obra. Devem-se analisar,

portanto, as mudanças de gênero, de plataforma, a linguagem, o contexto da cultura-alvo e a recepção da obra.

De acordo com Hutcheon, o processo adaptativo pode ser definido dentro de três perspectivas inter-relacionadas. A adaptação como produto implica uma transposição que “pode envolver mudanças de meio, como de um poema para um filme; ou de gênero, como de um texto épico para um romance; ou de moldura e, portanto, de contexto²⁵ (Hutcheon & O’Flynn, 2013, pp.7-8). Como processo adaptativo, pode-se dizer que o ato de adaptar “sempre envolve uma (re)interpretação seguida de uma (re)criação; isso tem sido chamado tanto de apropriação quanto de recuperação, dependendo da perspectiva”²⁶. O terceiro ângulo que pode definir a adaptação é o processo de recepção. A obra adaptada é vista como uma forma de intertextualidade, como um palimpsesto (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 8).

Segundo as teorias de adaptação, a história é normalmente o elemento transposto para diferentes meios e gêneros. Entre os elementos que constituem uma história, os temas parecem ser os mais fáceis de se adaptar. Linda Segel (1992, p. 28) aponta, no entanto, que “em um filme, o tema serve à história. Está lá para reforçar e dimensionar a história, não para substituí-la. Em um romance, a história muitas vezes serve ao tema”²⁷.

Um outro elemento geralmente transposto de um meio para o outro são os personagens, embora muitas vezes sujeitos a cortes, modificações no seu perfil ou mesmo a fusão de dois ou mais personagens, o que ocorre sobretudo nos enredos secundários. Contudo, assim como nas unidades da história, novos prismas podem gerar diferenças significativas, como alterações no início ou no fim das tramas (Hutcheon & O’Flynn, 2013, pp. 11-12).

Imagens no espelho indiano

Linda Hutcheon (2013, p. xviii) destaca que “nem o produto nem o processo de adaptação existem em um vácuo, há sempre um contexto—uma época e um lugar, uma sociedade e uma cultura”²⁸. Em nosso estudo sobre uma adaptação fílmica de *Hamlet*, o contexto que se aplica é a cultura hindu. Como já mencionado, os elementos da narrativa são comumente transpostos para a adaptação, mas, nos filmes, a história é destacada. O filme *Haider* (2014) apresenta um *Hamlet* muçulmano ambientado na região da Caxemira, no ano de 1995.

O pai de Haider/Hamlet, o médico Hilaal Meer, é levado por militares indianos por ter ajudado rebeldes separatistas. Haider, estudante universitário e poeta, volta à cidade natal para tentar achar seu pai e sofre ao perceber o relacionamento romântico entre sua mãe,

Ghazala/Gertrude, e seu tio paterno, Khurram/Cláudio. Haider conta com a ajuda da jornalista Arshia/Ofélia, sua namorada, na busca pelo pai. Arshia é filha de Parvez Cone/Polônio, o superintendente da polícia e aliado de Khurram. Parvez coloca dois amigos de Haider (Salman e Salman) para espioná-lo. Roohdaar/Fantasma, um rebelde envolto em mistério, não só revela a Haider a culpa do tio na prisão e assassinato de seu pai, mas também o desejo de Hilaal de que o filho o vingasse. Após visitar o túmulo do pai, Haider raspa a cabeça e começa a apresentar comportamento semelhante ao de uma vítima de transtorno de estresse pós-traumático. Dúvidas sobre as informações trazidas por Roohdaar assombram Haider e levam à postergação de sua vingança. Khurram, com medo de ser descoberto, ordena que Haider seja internado numa instituição psiquiátrica. Quando a oportunidade surge, a vingança é novamente adiada, porque Khurram está orando. Ao escapar de seus perseguidores, Haider acaba matando os Salmans. Antes de fugir para o Paquistão, Haider encontra-se com a mãe e mata Pervez para se defender. Atormentada pelo assassinato do pai, Arshia comete suicídio. Haider encontra o irmão de Arshia, Liyaqat/Laertes, no cemitério, durante o sepultamento da jovem. A luta entre os dois resulta na morte de Liyaqat. Khurram e seus soldados conseguem encurralar Haider e, quando Khurram está prestes a matar o sobrinho, Ghazala chega ao cemitério e lhe pede uma chance para convencer o filho a se render. Ela diz para Haider que vingança leva apenas a mais vingança, num ciclo sem fim, mas Haider insiste em seu objetivo. Ghazala então se despede do filho e, ao se aproximar dos soldados do marido, aciona uma granada presa a um colete suicida escondido. A explosão mata Ghazala e vários soldados e fere gravemente o próprio Khurram. Haider, que parece sair ileso, acaba por respeitar as palavras da mãe e vai embora sem matar o tio.

Pode-se ver que o filme indiano espelha a peça inglesa, com seu enredo de tentativas de vingança, traições, conspirações, conflitos políticos e violência. Ao mesmo tempo, observam-se muitas transformações na comparação entre os textos narrativos. Segundo Poonam Trivedi, toda a trilogia shakespeariana de Vishal Bhardwaj alcança seu impacto através de opostos: os filmes são ao mesmo tempo globais e locais, se aproximam bastante dos textos originários, mas introduzem mudanças importantes (Trivedi, 2019, p. 26), em geral motivadas pelo objetivo de inserir a trama na cultura de recepção. Passamos agora a discutir essas mudanças.

O Espaço no filme e o tempo aprisionado

A maioria das peças de Shakespeare são ambientadas fora da Inglaterra. *Hamlet*, por exemplo, tem como cenário a Dinamarca, e o mesmo ocorre na adaptação de Bhardwaj. A história de Haider se passa em um lugar que, embora pertença à Índia, não é indiano. Na realidade, é um entre-lugar.

A Caxemira está localizada entre o Paquistão, a China e a Índia, e a maioria da população é muçulmana. Desde a independência da Índia (predominantemente hindu) e do Paquistão (predominantemente muçulmano), em 1947, os dois países passaram a disputar essa região de posição estratégica (Guy et al., 2019). A Índia controla cerca de 45% da Caxemira, o Paquistão domina cerca de 35%, e a China controla 20% da região (desde 1962–1963). Grupos separatistas muçulmanos atuam na parte da Caxemira indiana desde a década de 1980, e milhares de pessoas já morreram em conflitos nessa região (Hunt, 2016).

Como foi destacado na primeira seção deste artigo, os indianos tendem a buscar uma relação harmoniosa com o espaço que os cerca. A predominância de tons neutros (cinza, marrom e branco) nos ambientes externos do filme parece refletir a desolação do povo da Caxemira. À semelhança do desabafo de Hamlet em sua conversa com Rosencrantz e Guildenstern “A Dinamarca é uma prisão”²⁹ (Shakespeare, 1623/1998, 2.2.249), Haider revela que “Toda a Caxemira é uma prisão”³⁰ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 64). Cabe mencionar que essa conexão entre os habitantes e a região onde vivem pode justificar o grande número de cenas em áreas externas e acessíveis a todos. Até a casa de Haider torna-se pública após a explosão causada pelos militares. Em *Hamlet*, por outro lado, a maior parte da história se passa dentro dos limites do castelo ou no cemitério.

Um outro elemento interessante diz respeito ao simbolismo de flores e jardins. “Um jardim no mundo ocidental, e possivelmente no mundo oriental, nunca é apenas um jardim, mas sempre um lembrete do paraíso, do Jardim do Éden”³¹ (Tignerz, 2012, p. 1). Em *Hamlet*, os jardins conectam-se à serpente do Paraíso. Um exemplo dessa associação é a fala do fantasma a respeito de sua morte (Shakespeare, 1604-5/2016, 1.5.35-40). É também clara a relação do assassinato do rei com a expulsão do paraíso. O que resta são apenas ervas daninhas. Segundo Amy Tigner (2012), é comum, nas obras de Shakespeare, essa relação entre a linguagem botânica e a monarquia, o país e a terra. No filme de Bhardwaj, grande parte das flores presentes estão desconectadas do espaço natural, ou seja, aparecem em ambientes internos (vasos) ou nas estampas das roupas das mulheres. Tal fato pode indicar, assim como

na peça inglesa, um afastamento do paraíso causado por questões políticas vinculadas aos pecados do “novo rei”.

A mesma visão de sofrimento é trazida pela música “Jhelum”, nome de um rio na Caxemira associado a várias mortes. A música apresenta um rio com águas salinas por conta das lágrimas ali derramadas (Walsh, 2018). Tal fato reforça uma correlação emocional entre Haider e a realidade de milhares de pessoas na Caxemira. Portanto, novamente se percebe a conexão entre a dimensão humana (privada e pública) e a natureza. Além disso, a música e as impactantes imagens usadas procuram fazer com que o público tenha a mesma experiência emocional vivida pelos personagens. Essa tentativa de produzir uma resposta emocional na audiência é uma característica da arte hindu. Na Índia, os “mais importantes ingredientes no processo de se criar uma adaptação são as emoções”³² (Devika & Gupta, 2015, p. 9). A natureza, nesse caso, espelha esses sentimentos.

“O filme inteiro encontra-se desprovido do esplendor da primavera”³³ (Sarkar, 2016, p. 38), ou seja, tudo se passa no outono e no inverno. A opção de enfatizar apenas duas estações pode estar relacionada à outra obra que serviu de base ao filme, *Curfewed Night* (2008). Nela, o inverno está associado ao período mais violento da história. A decisão de desenvolver o enredo nas estações menos solares e férteis também pode refletir uma ideia de estagnação causada pela sensação de aprisionamento, de ausência de vida. A passagem do tempo é lenta, porque nada muda nas condições de vida daqueles que vivem na Caxemira.

Como consequência da presença de apenas duas estações, o aspecto cíclico característico da cultura indiana deixa de ser observado na passagem do tempo e passa a estar presente nos *flashbacks* ou em objetos e falas. Entre os elementos que ressurgem em diversos momentos da narrativa, merecem destaque: i) o poema que fala de retorno/renascimento cantado por Hilaal e que volta na voz de Roohdaar/Fantasma; ii) o perfume que Haider passa na mãe em frente ao espelho, em sua adolescência e antes do casamento dela com o tio; iii) a arma que o protagonista recebe dos revoltosos e que indica mudança no curso de sua vida; iv) o cachecol vermelho que é dado por Arshia ao pai e que está presente na prisão de Haider e nas mortes de Parvez e da filha; e v) a mensagem contra a vingança falada pelo avô no início do filme e por Ghazala antes de seu suicídio. Em vez de indicar a passagem do tempo, tais repetições parecem enfatizar a sensação de impotência diante da violência/do destino, a impossibilidade de fuga.

Hierarquia, família, identidade e a presença feminina em Haider

As profissões do pai de Haider (médico), da mãe (professora) e do tio (advogado) indicam que Haider pertence à classe média muçulmana e o associam às altas castas que ainda caracterizam grande parte da sociedade indiana e dos muçulmanos que vivem em áreas indianas. O capital cultural desses grupos, tanto no período colonial quanto após a independência, garantiu-lhes acesso a profissões que assegurassem seu status: “Existem fechamentos sistêmicos e sociais que automaticamente impedem os oprimidos de se tornarem médicos”³⁴ (Shirsat, 2017, p. 68). Assim, Haider não é um príncipe, mas é um privilegiado, alguém pertencente a um grupo com grande capital cultural e econômico. Assim como Hamlet, Haider é um intelectual. Essa organização hierárquica presente em *Hamlet* e na cultura indiana é destacada por Jatinder Verma, uma das fundadoras de um grupo de teatro multicultural em Londres, quando afirma que “Shakespeare é forte nas estruturas de classe e hierarquias, mas essas hierarquias foram demolidas na Inglaterra. Na Ásia, ainda temos hierarquias fortes. Eu diria que a melhor maneira de se encenar Shakespeare e ser fiel a ele é encená-lo através dos olhos asiáticos”³⁵ (Verma, 2007 como mencionado em Ingham, 2008, p. 120).

Apesar das mudanças geradas pelo progresso e pela globalização, a família é a unidade básica da sociedade indiana, e é pelo pai que, na maioria das regiões do país, a identidade social é transmitida aos filhos. Assim (e sabendo-se que Ghazala, em uma de suas aulas, estabelece uma clara ligação entre família e lar), o desaparecimento do pai e a destruição da casa podem ser vistos como fatores que geram a perda da identidade de Haider e que refletem a própria ausência de identidade da Caxemira. Enquanto nas peças de Shakespeare o assassinato de um rei implica a quebra da ordem natural do mundo, o desaparecimento do pai indica uma quebra na ordem social. Tal fato é claramente expresso por Parvez ao falar com a filha sobre Haider: “Depois da prisão do médico, seu mundo está em desordem. Ele é um homem marcado. As famílias dos rebeldes se tornam párias. Não conseguem obter passaportes. Não podem ter empregos públicos. Você sabe como é.”³⁶ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 43)

Ao contrário de Hamlet, está claro para Haider o que ele precisa fazer. Ele procura agir porque, para ele, não há dor maior do que morrer sem vingar o assassinato de um pai (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 209). Poucos são os momentos em que Haider expressa a introspecção e a dúvida hamletianas:

Eu quero dizer... Existe verdade na história de Roodhaar? Ou a história de meu tio é uma grande mentira? A mentira de quem é uma mentira? E a verdade de quem não é

verdadeira? Ela existe ou não existe? Eis a questão... A resposta disso também é uma questão. . . Se eu escutar o meu coração... então sim... Se eu escutar a minha razão... então não... Assassinato... ou suicídio? Devo viver ou devo morrer? ³⁷ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 156)

É possível afirmar que, no filme, a ambiguidade, a melancolia e a paralisia do personagem shakespeariano estão basicamente presentes no espaço e tempo em que se passa a história. Tal fato fica visível quando Haider transporta um dos mais famosos solilóquios da peça shakespeariana para a realidade de sua comunidade: “Existe uma só questão. Existimos ou não existimos? Se existimos... então quem somos? Se não existimos... então onde estamos? Se existimos, então por que estamos aqui? Se não existimos, onde foi que nos perdemos? Tivemos, de fato, uma existência? Ou não? Nosso sofrimento vem da audácia deles.”³⁸ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 143)

Um outro aspecto trazido pelo filme está relacionado à posição de Ghazala após o desaparecimento do marido, ou seja, ela se tornou uma “semiviúva”. Além da crise identitária por não se saber seu real estado civil, há também questões econômicas e sociais envolvidas. Segundo a lei islâmica, as viúvas herdam parte dos bens do marido. Sem a comprovação da morte, elas não têm direito à sua parte do patrimônio. O auxílio pecuniário dado a viúvas pelo governo indiano também está vinculado à oficialização da morte do marido, sendo que essa morte não pode estar associada a ações políticas subversivas (Bashir, 2010). Embora haja a possibilidade da dissolução do casamento para que ocorra um novo, o tempo exigido para uma permissão dessas varia de 1 a 90 anos e gera, na maioria das vezes, um estigma social (Umar, 2013). Talvez, então, o casamento de Ghazala com o cunhado, assim como o de Gertrude, não tenha decorrido de motivos puramente afetivos, mas também da necessidade de ela buscar segurança econômica, física e social para si e o filho.

A relação de parentesco também é diferente nos casamentos nas duas obras. Na peça do Bardo há várias referências ao casamento da rainha dinamarquesa como incesto. Na época de Shakespeare, e dentro de uma visão protestante, o casamento de uma mulher com o cunhado era proibido. O islamismo, por outro lado, não vê impedimento nesse tipo de casamento, desde que a mulher não esteja mais casada com o primeiro marido³⁹. O que parece ter gerado revolta em Haider foi o desrespeito ao período de espera necessário para a realização de uma nova união. A valorização do tempo de espera e os ciúmes edipianos também são observados em *Hamlet*.

Assim como as mulheres elisabetanas, as indianas contemporâneas não são independentes, uma vez que se inserem em sociedades extremamente patriarcais. Nas duas culturas, mulheres de classes sociais elevadas são forçadas a casamentos arranjados e não trabalham fora de casa. Segundo a jornalista Vidhi Doshi (2016), as mulheres indianas casadas ainda devem obediência total aos sogros, geralmente não podem ter um trabalho remunerado e têm pouco controle sobre as finanças da família. Doshi também destaca que, em 2012, em uma pesquisa realizada entre 370 estudiosos de gênero, a Índia foi considerada o pior país do G20 em termos da situação da mulher.

Shakespeare era um homem de sua época e preocupado com seu público. Ao mesmo tempo que as mulheres elisabetanas tinham pouco acesso ao poder (político ou econômico), muitas frequentavam o teatro, e havia uma rainha no trono. Embora não fuja da ideia de que a mulher que não segue os padrões deve ser punida, pode-se dizer que o Bardo abre a possibilidade de discussão sobre a importância e o papel da mulher em suas obras. Shakespeare e suas peças se constituem de muitas camadas, e isso se reflete na maneira como são interpretados:

15

Os personagens femininos de Shakespeare demonstram grande inteligência, vitalidade e um forte senso de independência pessoal. Essas qualidades fizeram com que alguns críticos considerassem Shakespeare um defensor do gênero feminino e um inovador que se afastou drasticamente das caracterizações estereotipadas e planas das mulheres, o que era comum entre seus contemporâneos. . . [Outros sugerem] que Shakespeare não estava livre das tendências misóginas tão profundamente arraigadas na cultura de seu país e de sua época.⁴⁰ (Das, 2012, p. 37)

No início do filme, as duas personagens principais, Ghazala e Arshia, através de diferentes estratégias, exercem poder no mundo masculino. Arshia, a jornalista, usa as palavras para obter o que deseja, enquanto Ghazala usa a sedução. Arshia não se deixa intimidar pelas restrições patriarcais personificadas nos militares e no irmão. Ela mantém sua posição, enquanto soluça e tricota, ao afirmar: “Eu não vou parar de trabalhar”⁴¹ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 43). Quando a trama do filme se aproxima da peça de Shakespeare, Arshia assume o papel de vítima desempenhado por Ofélia. Suas palavras são substituídas por silêncios e pela música de Habba Khatoon, uma poetisa e rainha da Caxemira do século XVI que escrevia sobre

perda e separação. “. . . [E]mbora fisicamente proativa e solidária, [Arshia] termina como Ofélia, uma vítima das circunstâncias”⁴² (Trivedi, 2019, p. 40).

Ghazala desempenha um papel essencial em *Haider* (2014). Sua dualidade complementa a da Caxemira. Ao associar a sua mãe ao deus de duas caras Jano diante de um espelho quebrado (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 183), Haider liga Ghazala aos estereótipos femininos presentes no período elisabetano: a mãe/esposa obediente e a sedutora/traidora que gera destruição. Contudo, ela é mais do que isso. É a amante que, conscientemente ou não, contribui para a destruição de dois irmãos, é a professora que se torna “rainha”, é a manipuladora que faz com que o sogro e o filho façam o que deseja e é a mãe indiana que destruiria o mundo se o filho tivesse um arranhão (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 208). Entretanto, Ghazala, assim como Gertrude, não consegue escapar de seu destino. Seja por seu desejo de poder e controle, seja pela marcante sexualidade, ou mesmo pela convenção cinematográfica que a coloca como a mãe que faz sacrifícios pelo filho, ela é destruída no final.

Dualidades

16

Além de Haider e Ghazala, outros personagens apresentam dualidades que parecem espelhar a situação da Caxemira e da própria Índia, divididas entre passado e presente, entre valores ocidentais e orientais, entre o coletivo (família) e o individual. A capacidade dos pensamentos hindu e muçulmano em aceitar dualidades e posições conflitantes como verdadeiras leva à transformação de alguns personagens, dando-lhes novas dimensões. Esta seção destaca algumas dessas ambivalências.

Uma das supostas ausências no filme é a de Horácio, o único confidente de Hamlet na peça do Bardo. É possível afirmar, no entanto, que Arshia, assim como o próprio filme e a Caxemira, pode ser dividida em duas partes. No início do filme, embora apresentada como a namorada de Haider, ela na realidade “funciona como o equivalente de Horácio, uma vez que é a única confidente e apoio de Haider. É ela, atuando como Horácio, que leva Haider ao Fantasma”⁴³ (Sarkar, 2016, p. 35). Com a chegada do fantasma, ocorre uma maior aproximação entre o filme e a peça, e Arshia assume, então, a função e o destino de Ofélia.

Um dos personagens mais marcantes e imprecisos em *Hamlet* é o Fantasma. Pode-se dizer que Roodhaar desempenha a mesma função em *Haider*. Esse rebelde surge com a neve e traz com ele a exigência de vingança. Desde sua primeira fala, fica bem claro que o rebelde é a contraparte do pai de Haider. Enquanto Hilaal é um homem que se posiciona ao lado da vida (Bhardwaj & Peer, 2014, p.16), Roodhaar está vinculado à destruição. Além do contraste entre

vida e morte, é também retomada a visão religiosa presente na peça de Shakespeare. Hilaal é o corpo, e Roodhaar é a alma: “Porque você é o corpo, e eu sou a alma... Você é mortal, e eu sou imortal”⁴⁴ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 121).

Salman e Salman são os paralelos de Rosencrantz e Guildenstern e, como os personagens shakespearianos, têm por função o alívio cômico. O fato de terem o mesmo nome gera problemas de identidade que parecem reforçar o aspecto dual que permeia o filme. Em uma espécie de comparação metacinematográfica, eles apresentam duas perspectivas do cinema indiano. Como espiões, estão associados ao lado político apresentado em *Hamlet* e, no filme, como donos de uma videoteca e fãs de Abdul Rashid Salim Salman Khan (ator muito famoso na Índia), representam uma Bollywood voltada para a diversão, para o erotismo e para as bilheterias. Essa visão de Bollywood é também apresentada quando cenas mostram cinemas transformados em prisões, onde os militares assistem a filmes do gênero *masala* (que combina elementos de musicais, comédias, filmes de ação e de romance) enquanto torturas acontecem. De certa maneira, Salman e Salman também são a personificação dos trocadilhos, um dos recursos retóricos mais usados nas obras de Shakespeare. Na primeira cena em que aparecem, a homonímia gera confusão: “Com quem você quer falar? Com Salman, Salman...ou Salman [o ator]!?”⁴⁵ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 57). É também um dos Salmans que faz o trocadilho entre *chutpah* (audácia) e AFSPA⁴⁶, unindo, assim, as forças repressoras e a militância rebelde. Haider deixa clara a relação contraditória entre esses parônimos: “Isso é *chutpah*... tanta audácia, tanta estupidez... igualzinho à AFSPA”⁴⁷ (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 144).

17

Convenções cinematográficas

Está claro que o Hamlet apresentado no filme sofreu alterações, não só pela influência da obra de Basharat Peer, mas também para atender às expectativas do público a que se destina e para instigá-lo à reflexão. Um claro exemplo das mudanças causadas por diferentes convenções é a substituição da figura do fantasma pela do rebelde. Uma vez que espíritos não fazem parte dos temas do cinema indiano (Garcia-Periago, 2014, p. 65), o fantasma torna-se um ser humano, ou aparece na forma de sonhos.

Entre as modificações que mais se destacam está a da peça dentro da peça. Na obra de Shakespeare, Hamlet faz uso da encenação de uma peça teatral para desmascarar o rei. A fim de seguir a convenção de Bollywood chamada *item number* (uma sequência de dança e música), a peça se torna a música “Bismil”, apresentada por Haider e um grupo de dançarinos em um templo. Apesar da diferença, o objetivo e a perspectiva são os mesmos, ou seja, usa-se a arte

como forma de trazer a verdade à tona. Um fato interessante que merece ser mencionado é que só personagens masculinos fazem parte da apresentação de dança. Essa situação pode espelhar o teatro elisabetano, no qual só homens atuavam, mas também pode indicar um posicionamento contra a objetificação da mulher, uma vez que “nos filmes contemporâneos de Bollywood, a sexualização exacerbada da mulher tornou-se a norma”⁴⁸ (Sreekanth, 2016). Contudo, é também possível dizer que há no filme uma “peça dentro da peça”, assim como em *Hamlet*. Em seu discurso na praça da cidade, Haider pode ser visto como um ator e um diretor. Ele atua de forma hamletiana (lunática e satírica) para o público e, ao mesmo tempo, faz com que este participe, incentivando-o a bater palmas e a responder “Liberdade!”. Nesse caso, a verdade que ele procura revelar é a da Caxemira.

Como Hutcheon salientou, uma das possíveis modificações trazidas pelas adaptações são os finais. De maneira oposta a *Hamlet*, Haider, embora cercado de inúmeras mortes, não morre nem mata seu tio. Essas alterações também parecem estar ligadas às convenções do cinema indiano. “Ao contrário das tragédias shakespearianas, . . . o melodrama indiano termina com alguma instrução a respeito do código de conduta que deve ser seguido . . . em uma determinada sociedade”⁴⁹ (Devika & Gupta, 2015, p. 3). Pode ser, então, que um filme lançado no dia em que se comemora o aniversário de nascimento de Gandhi queira valorizar o perdão. Uma outra visão vinculada à ideia de conduta pode ser o fato de que, segundo Devika e Gupta (2015, pp. 15-16), “um herói pode matar o tio que não se mostra arrependido antes de morrer”⁵⁰, já que os tios são arquétipos relacionados à religião hindu (Lorde Krishna matou seu tio materno, o rei Kansa, não só por ter tentado assassiná-lo, mas também por ter prendido seus pais e avô). Dessa forma, Haider, por ver o tio contrito ao pedir pela morte, não consegue matá-lo. Pode ser a mesma condição que fez com que *Hamlet* não matasse Cláudio quando esse estava concentrado em suas orações.

Pode-se afirmar também que os “filmes de Bhardwaj rompem com o modelo de Bollywood enquanto operam dentro dele”⁵¹ (Trivedi, 2019, p. 41). A explosiva situação da Caxemira e a relação edipiana entre mãe e filho são tabus na sociedade indiana. Questões sobre o papel da mulher em uma sociedade patriarcal e socialmente desigual também rompem com o que se espera encontrar em uma produção bollywoodiana. É possível afirmar, no entanto, que essa postura de Bhardwaj é o que se espera de uma adaptação shakespeariana, ou seja, usar o familiar e o tradicional para produzir novas formas de arte e novos significados.

Deslocamentos e interpretações

As transposições temporais, geográficas e culturais estão presentes em todo o filme de Bhardwaj. As roupas pretas usadas por Hamlet na Dinamarca para lamentar a morte do pai, por exemplo, passam a ser a cabeça raspada de Haider na Caxemira de 1995. Portanto, *Haider* (2014) e *Hamlet* (1604-5/2016) expressam as condições sociais, culturais e políticas de suas épocas. Não se pode considerar, contudo, que as alterações observadas no filme sejam apenas aproximações para facilitar a compreensão de um público diferente. Quando um observador muda sua posição frente a um espelho, o seu campo visual se altera. Da mesma forma, Bhardwaj parece querer enfatizar a sua interpretação política e social da peça do Bardo através de deslocamentos no enredo. Assim, Arshia/Ofélia não mostra para o pai, e sim para um oficial de fronteira, as cartas que recebeu de Haider/Hamlet. Essa mudança faz com que o ato deixe de ser visto como traição, e sim como uma forma de salvação para Haider.

A disputa entre Paquistão e Índia pela Caxemira parece espelhar a oposição presente na peça entre o rei dinamarquês e o norueguês Fortimbrás. Pode-se dizer que tanto Haider quanto a Caxemira refletem o personagem Hamlet. O diferencial entre as duas obras se dá pelo fato de que em *Hamlet* (1604-5/2016) a guerra está vinculada à honra familiar. Já no filme indiano, a violência tem razões políticas e econômicas, sendo muito mais destruidora: “Nem Índia, nem Paquistão... Quando dois elefantes lutam... a grama é que é pisoteada”⁵² (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 68). Por conta desse deslocamento, a própria audiência do filme sofre uma transposição. Na peça shakespeariana, o público do teatro se identifica com os personagens, não com o espaço geográfico. A Inglaterra é mencionada apenas como o local onde os amigos traidores de Hamlet seriam mortos. Em *Haider* (2014), a audiência indiana passa a ocupar a desconfortável posição do “outro”, do colonizador, quando então seus valores e comportamentos podem ser julgados e conseqüentemente rejeitados.

Uma última mudança que precisa ser mencionada refere-se à própria relação que os personagens fazem entre a história e o teatro. Embora Haider e Khurram atuem para atingir seus objetivos, a ênfase é dada à atuação da mãe. Haider assume o papel de dançarino/cantor/diretor/louco, e o tio recorre a subterfúgios para se tornar um político e preservar a mulher amada. É Ghazala, no entanto, que, segundo Haider, conseguiria um emprego na Escola Nacional de Drama (Bhardwaj & Peer, 2014, p. 79). Ela é a estrela, e é para ela que todos se voltam. Isso destaca a importância do personagem e da força feminina na história.

Reflexões finais

A adaptação de Vishal Bhardwaj não envolve apenas a transposição de uma mídia para outra (do teatro para o cinema) e a mudança de elementos no cenário e na linguagem para facilitar a compreensão da obra shakespeariana em uma outra cultura e época. Trata-se de uma reescrita e, como tal, implica uma reinterpretação e uma ressignificação a partir de um novo contexto. Afirma Bhardwaj (Kumar, 2016, n.p.): “Não estou defendendo uma posição política. Estou tentando examinar o problema a partir de uma perspectiva humana, por meio da vida turbulenta de uma família”⁵³ da Caxemira, não de um reino europeu como a Dinamarca.

Adaptações não podem ser prisioneiras dos textos-fonte, tampouco devem ser vistas como produtos inferiores. Ao contrário do sistema de castas, não se pode estabelecer uma hierarquia ou esperar fidelidade entre o texto originário e a adaptação. O que buscamos analisar em *Haider* (2014), portanto, foram as reinterpretações dos elementos da narrativa e as possíveis motivações culturais e midiáticas que as originaram. Bhardwaj faz uso de questões presentes na história do príncipe dinamarquês para expressar, mediado por diferentes valores culturais e outro meio, a sua mensagem.

20

Então, *Haider* é Shakespeare? Uma pergunta difícil de responder, uma vez que as próprias peças do dramaturgo inglês são adaptações de outras obras. Na análise apresentada, observou-se que muitos elementos da peça shakespeariana foram recriados. O que se pode afirmar é que o filme, além de conectar aspectos das tradições da cultura indiana à época contemporânea, também aborda temas sobre a natureza humana de uma maneira ao mesmo tempo ousada e artística. É possível, portanto, sustentar que o Bardo está presente em *Haider* (2014). Pode-se alegar que Shakespeare e Bhardwaj concebem como propósito da arte segurar um espelho que reflete os aspectos de seu tempo (Shakespeare, 1604-5/2016, 3.2.20-24). Embora os espelhos e as épocas sejam distintos, nas duas obras se vivencia a arte como prática para a formação identitária e de significação. Assim, Shakespeare está vivo na Caxemira, atento ao que nos faz humanos, discutindo sentimentos e relações, sendo recriado uma vez mais — e, por esta e tantas outras recriações e metamorfoses, o seu legado continua pulsante.

REFERÊNCIAS

Almeryda, M.; & Matthews, D. (2009). Foreword: “The skeleton in the mirror”. In M. W. Driver & S. Ray (Eds.), *Shakespeare and the Middle Ages: essays on the performance and adaptation of the plays with medieval sources or settings* (pp. 1-6). McFarland & Company.

-
- Bashir, A. (2010, 11 outubro). Kashmir's half-widows shoulder the burden of a double tragedy. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/global-development/2010/oct/11/1>.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1990). Introduction: Proust's grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. In A. Lefevere & S. Bassnett (Eds.), *Translation, History and Culture* (pp. 1-13). Pinter.
- Bastin, G. (2001). Adaptation. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed., p. 5-8). Routledge.
- Bhardwaj, V. (Diretor). (2014). Haider [Filme]. VB Pictures.
- Bhardwaj, V., & Peer, B. (2014). *Haider: the original screenplay with English translation*. Harper Collins.
- Chaudhuri, S., & Lim, C. S. (2006). Introduction. In S. Chaudhuri & C. S. Lim (Eds.), *Shakespeare without English: the reception of Shakespeare in non-anglophone countries* (pp. vii-xvi). Pearson Longman.
- Das, P. (2012, jul./dez.) Shakespeare's Representation of Women in his Tragedies. *Prime University Journal*, 6(2), 37-56.
https://www.primeuniversity.edu.bd/070513/journals/v_6_n_2_J_D_2012/contents_pdf/04_Prime_University.pdf
- Das, S. K. (2005). Shakespeare in Indian Languages. In: P. Trivedi & D. Bartholomeusz (Eds.), *India's Shakespeare: translation, interpretation, and performance* (pp. 42-65). University of Delaware Press.
- Devika & Gupta, P. (2015, jan./jun.). Studies in aesthetic delight (Parmananda) in Hindi film adaptations. *The NEHU Journal*, XIII (1), 1-20.
http://dspace.nehu.ac.in/jspui/bitstream/123456789/12932/1/JournalVolXIII_Jan_June%202015_Art1.pdf
- Dickson, A. (2016, 28 junho) Andrew Dickson: Worlds Elsewhere: Journeys Around Shakespeare's Globe. *British Council Literature*.
<https://literature.britishcouncil.org/blog/2016/andrew-dickson-worlds-elsewhere-journeys-around-shakespeares-globe/>
- Dobson, M. (2015, 16 setembro). What makes Shakespeare endlessly adaptable. *Voices Magazine*. <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/what-makes-shakespeare-endlessly-adaptable>.
- Donaldson, A. (2016). *All the world's: how Shakespeare is viewed around the globe and the role his work can play to support the UK's soft power*. British Council.
https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/all_the_worlds.pdf.

- Doshi, V. (2016, 8 outubro). India grants divorce to man whose wife refused to live with in-laws. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2016/oct/08/india-divorce-man-cruelty-western-thought-in-laws>.
- Faulwetter, K. (2018, 23 agosto). Global Shakespeare: translating iambic pentameter. *MotaWord*. <https://de.motaword.com/blog/famous-translators/william-shakespeare>.
- Garcia-Periago, R. M. (2014). The ambiguities of Bollywood conventions and the reading of transnationalism in Vishal Bhardwaj's *Maqbool*. In C. Dionne & P. Kapadia (Eds.), *Bollywood Shakespeares* (pp. 63-86). Palgrave Macmillan.
- Guy, J., Hunt, K., Kumar, N., & Regan H. (2019, 28 fevereiro). Why Kashmir means so much to both India and Pakistan. *CNN*. <https://edition.cnn.com/2016/09/30/asia/kashmir-explainer/index.html>.
- Hall, E. T. (1990). *The Hidden Dimension*. Anchor Books.
- Huang, A. C. Y. (2006). Shamlet: Shakespeare as a palimpsest. In S. Chaudhuri & C. S. Lim (Eds.), *Shakespeare without English: the reception of Shakespeare in non-anglophone countries* (pp. 21-47). Pearson Longman.
- Hunt, K. (2016, 30 setembro). India and Pakistan's Kashmir dispute: What you need to know. *The Oklahoman*. <https://oklahoman.com/article/feed/1084343/india-and-pakistans-kashmir-dispute-what-you-need-to-know>.
- Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Ingham, M. (2008). Following the dream/passing the meme: Shakespeare in 'translation'. *Studies in theater and performance*. [Special issue], 28(2), 111-126.
- Kapadia, P. (1997). *Bastardizing the bard: appropriations of Shakespeare's plays in post-colonial India*. University of Massachusetts Amherst].
- Kumar, A. (2016, 23 maio). I am not a leftist, I am not an artist. *The Hindu*. <https://www.thehindu.com/features/metroplus/if-i-am-not-a-leftist-i-am-not-an-artist-vishal-bhardwaj/article6471437.ece>.
- Lefevere, A. (1992). *Translation/History/Culture: a sourcebook*. Routledge.
- Lefevere, A. (2017). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge. (Trabalho originalmente publicado em 1992)
- Office of the Registrar General. (2011). *Census of India 2011*. New Delhi: Office of the Registrar General. https://censusindia.gov.in/2011Census/C-16_25062018_NEW.pdf.
- Peer, Basharat. (2008). *Curfewed Night*. Random House India.
- Rodgers, A. (2016). Vishal Bhardwaj. *Shakespeare Bulletin*, 34(3), 500-504. doi:10.1353/shb.2016.0041.

-
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. Routledge.
- Sarkar, A. (2016). Haider and the Nation-State: Shakespeare, Bollywood, and Kashmir. *South Asian Review*, 37(2), 29-46.
- Shakespeare, W. (1604-5/2016). *Hamlet*. (The Arden Shakespeare, Ann Thompson and Neil Taylor, Eds.). Routledge.
- Shakespeare, W. (1623/1998). Hamlet. In *Mr. William Shakespeares comedies, histories, and tragedies: a facsimile of the first folio, 1623*. (Doug Moston, Ed.). Routledge, pp. 152-282.
- Shirsat, P. (2017). The chronicle of caste and the medical profession in India. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 22(9), 65-69. <http://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.%2022%20Issue9/Version-1/G2209016569.pdf>.
- Singh, H. (2014, 5 outubro). 'Kashmir is the Hamlet of my film,' says Vishal Bhardwaj on Haider – An interview with Vishal Bhardwaj. *The Indian Express*. <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/kashmir-is-the-hamlet-of-my-film/>.
- Singh, J. (1989). Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Postcolonial India. *Theatre Journal*, 41(4), 445-458. www.jstor.org/stable/3208007
- Sreekanth, A. (2016, 30 outubro). The ill-named item number. *Berkeley Political Review*. <https://bpr.berkeley.edu/2016/10/30/the-ill-named-item-number/>.
- Tigner, A. L. (2012). *Literature and the Renaissance Garden from Elizabeth to Charles I: England's paradise*. Ashgate.
- Trivedi, P. (2019). Woman as avenger: 'Indianising' the Shakespearean Tragic in the Films of Vishal Bhardwaj. In P. Trivedi & P. Chakravarti (Eds.), *Shakespeare and Indian cinemas: 'Local Habitations'* (pp. 23-44). Routledge.
- Trompenaars, F., & Hampden-Turner, C. (1997). *Riding the waves of culture: understanding cultural diversity in business* (2nd ed.). Nicholas Brealey Publishing.
- Umar, B. (2013, 12 outubro). The dilemma of Kashmir's half-widows. *Aljazeera*. <https://www.aljazeera.com/news/asia/2013/09/dilemma-kashmir-half-widows-201392715575877378.html>.
- Vats, V. (2014, 27 outubro). Bollywood Takes on the Agony of Kashmir, Through Shakespeare. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2014/10/28/arts/international/in-haider-vishal-bhardwaj-draws-from-hamlet.html>.
- Walsh, B. (2018). Resisting *Hamlet*: Revenge and Nonviolent Struggle in Vishal Bhardwaj's *Haider*. *Literature Film Quarterly*, 46(2).

- ¹ “Come, come, and sit you down, you shall not budge.
You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you.” A tradução desta citação, assim como as demais nas quais não houver indicação de tradutor, são de nossa autoria.
- ² “Shakespeare was himself an active adaptor and imitator, an appropriator of myth, fairy tale, and folklore, as well as of the works of specific writers.”
- ³ “... magically durable, versatile mirrors. Mirrors that travel through time, that reflect the world in which they were written just as surely as they include glimpses of the medieval era that preceded and influenced them, and just as surely as they project conditions and concerns of succeeding times in which they’ve been (and will continue to be) performed. In every new production, the mirrors get polished, reframed, tilted at new angles.”
- ⁴ “Even in Shakespeare’s own country, social and linguistic change over centuries has distanced the Bard and reshaped his reception.”
- ⁵ “... ‘Shakespeare’ has become a palimpsest on which performers constantly erase, re-write . . .”
- ⁶ “On one level he is the first modern playwright, writing rationalist, secular plays based on psychology and set in very concrete, real-life situations such as in the history plays. But he is also the last of the ancients, drawing on older traditions of communal, non-commercial theatre, and on folklore, to produce plays in which we find ourselves on the threshold of the spirit world and in the presence of fairies, gods or ghosts.”
- ⁷ “Bollywood” é como se denomina a indústria de cinema de língua hindi, extremamente popular e lucrativa.
- ⁸ “In my film, in a way, Kashmir becomes Hamlet.”
- ⁹ “... people may appreciate Shakespeare’s plays more when they watch stage or film adaptations than when they learn about them in school.”
- ¹⁰ “... Britain conceded that the inherent ideology of literature would be a valuable tool to help mold Indian character.”
- ¹¹ “In colonial India Shakespeare, not the Bible, was required reading.”
- ¹² “...kept alive the myth of English cultural refinement and superiority—a myth that was crucial to the rulers’s political interests in India.”
- ¹³ “... , without disputing the sanctity of an ‘original’ or urtext.”
- ¹⁴ Dados do Censo da Índia de 2021 (Office of the Registrar General, 2011).
https://censusindia.gov.in/2011Census/C-16_25062018_NEW.pdf
- ¹⁵ “... known in the anglophone world as one of Shakespeare’s most provocative interpreters”
- ¹⁶ “I like to fire the shots from Shakespeare’s shoulders”
- ¹⁷ “I wanted to observe the human tragedy that a regular middle-class family went through... We know the two extremes but the tension is always in the middle — what about the people hanging between the two extremes of the rope?”
- ¹⁸ “Bhardwaj shifts from a focus on Shakespeare to India’s material realities and history. While *Maqbool* and *Omkaara* use their contemporary settings as backdrops for their Shakespearean narratives—that is, Shakespeare comes first and setting second—*Haider* foregrounds its cultural context (the 1990s Kashmir conflict), a move that pushes Shakespeare into the penumbra of history.
- ¹⁹ “and its nether world of disappearances, military torture and extra-judicial killings.”
- ²⁰ “There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed.”
- ²¹ “... no matter how hard man tries it is impossible for him to divest himself of his own culture, for it has penetrated to the roots of his nervous system and determines how he perceives the world. Most of culture lies hidden and is outside voluntary control making up the warp and weft of human existence. . . It is a mistake of the greatest magnitude to act as though man were one thing and his house or his cities, his technology or his language were something else.”
- ²² “can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another.”
- ²³ “In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. These images existed side by side with the realities they competed with, but the images always tended to reach more people than the the corresponding realities did, and they most certainly do so now.”

- ²⁴ “Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying.”
- ²⁵ “This ‘transcoding’ can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context. . .”
- ²⁶ “. . . always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective.”
- ²⁷ “. . . in a film the theme serves the story. It’s there to reinforce and dimensionalize the story, not to replace it. In a novel, the story often serves the theme.”
- ²⁸ “Neither the product nor the process of adaptation exists in a vacuum: they all have a context—a time and a place, a society and a culture.”
- ²⁹ “Denmark’s a prison.”
- ³⁰ “All of Kashmir is a prison . . .”
- ³¹ “A garden in the Western world, and arguably in the East, is never just a garden but always a reminder of paradise, of the Garden of Eden . . .”
- ³² “The most important ingredients in the process of creating an adaptation are the emotions.”
- ³³ “The entire film is devoid of springtime splendour . . .”
- ³⁴ “There are systemic and social closures that automatically excludes the downtrodden from entering the medical profession.”
- ³⁵ “‘Shakespeare is strong on class structures and hierarchies, but these hierarchies have broken down in England. In Asia we still have strong hierarchies. I’d say the best way to do Shakespeare and be true to him is to do it through Asian eyes.’”
- ³⁶ “After the doctor’s arrest, his world is out of joint. He is a marked man. The families of militants become outcasts. They can’t get passports. They can’t get government jobs. You know how it is.”
- ³⁷ “I mean... Is there truth in Roohdaar’s tale? Or is uncle’s story all a lie? Whose lie is a lie? And whose truth lacks the truth? Does it exist or does it not? That is the question... The answer to that is also a question... If I listen to my heart... then yes... If I listen to my head... then no... Murder... or suicide? Should I live or should I not?”
- ³⁸ “There is but one question! Do we exist or do we not? If we do... then who are we? If we don’t... then where are we? If we exist, then why do stand here? If we don’t exist, where did we lose ourselves? Did we exist at all? or not? Our suffering comes from their chutzpah.”
- ³⁹ Ver Parte II, Seção 12 da lei islâmica que dispõe sobre relações familiares, promulgada em 1984. http://www2.esyariah.gov.my/esyariah/mal/portalv1/enakmen2011/Eng_enactment_Ori_lib.nsf/f831ccddd195843f48256fc600141e84/e95cb571fa982ab2482576d900089633?OpenDocument
- ⁴⁰ “Shakespeare’s women characters display great intelligence, vitality, and a strong sense of personal independence. These qualities have led some critics to consider Shakespeare a champion of womankind and an innovator who departed sharply from flat, stereotyped characterizations of women common to his contemporaries . . . that Shakespeare was not free of misogynistic tendencies that were deep-seated in the culture of his country and era.
- ⁴¹ “I will not stop working.”
- ⁴² “Arshee, though physically proactive and supportive, ends like Ophelia, a victim of circumstances.”
- ⁴³ “She also functions as the Horatio equivalent since she is Haider’s only confidante and helpmeet. It is she who, acting like Horatio, leads Haider to the Ghost.”
- ⁴⁴ “Because you are the body and I’m the soul... You are mortal and I’m immortal!”
- ⁴⁵ “Who do you want to speak to? With Salman, Salman... or Salman!?”
- ⁴⁶ Air Force Special Powers Act, 1958 – decreto governamental que deu às Forças Armadas da Índia poderes para, em “áreas de perturbação da ordem”, proibir reuniões com mais de quatro pessoas, de usar força e mesmo arma de fogo para deter alguém cometendo ato ilegal, de prender pessoas sem um mandado, de fazer buscas em qualquer lugar sem um mandado e de banir o porte de armas.
- ⁴⁷ “That is chutzpah... Such audacity, such stupidity... like *AFSPA*...”
- ⁴⁸ “In contemporary Bollywood films, the over-sexualization of women has become the norm.”
- ⁴⁹ “Unlike Shakespearean tragedies, . . . the melodrama in India ends with some sort of an instruction on the code of behavior to be followed . . . in a particular society.”
- ⁵⁰ “A hero can kill his uncle who would die an unrepentant death.”
- ⁵¹ “. . . Bhardwaj’s films break the Bollywood mold even while working within it.”
- ⁵² “Neither India, nor Pakistan... When two elephants fight... it is the grass that is trampled upon.”

⁵³ “I am not making a political point. I am trying to look at the problem with a human eye through the turbulent life of a family.”