

ANASTÁCIO, S. M. G.. As traduções de Hamlet na cultura de massa. *Estudos (UFBA)*, v. 40, p. 223-255, 2010.

AS TRADUÇÕES DE *HAMLET* NA CULTURA DE MASSA

Sílvia Maria Guerra Anastácio
Universidade Federal da Bahia

Resumo: Este artigo pretende refletir sobre conceitos relacionados à tradução intersemiótica, que possibilita um trânsito entre linguagens, de modo que cada uma possa ampliar o sentido da outra. Sendo o sujeito um tradutor por excelência, ele vive exercitando essa prática no dia-a-dia, utilizando-se para isso de uma confluência de signos, que inclui desde os signos verbais até os não verbais e vice-versa. O presente trabalho dialoga com um texto clássico sobre tradução intersemiótica de Júlio Plaza e, a partir desse diálogo, pretende analisar algumas versões de *Hamlet* no cinema e na animação.

Poema Semiótico

O que vem a ser este tão afamado signo
a invadir minhas conversas, meus gestos, meu olhar?
(...) O signo é o de representar.
É todo aquele que está por aquilo.
(autor desconhecido)

Nos versos que servem de epígrafe para este trabalho, reflete-se sobre a relevância dos signos, capazes de representar tudo o que existe através de sinais. Ao traduzir ou dar sentido a tudo o que percebemos à nossa volta, ou até dentro de nós mesmos, utilizamos signos ou sinais, que servem de elementos intermediários para que o processo cognitivo aconteça. Mas sendo o homem falível, a condição que desempenha no mundo configura-se como de eterna busca de sentido e por isso o processo de ação do signo ou semiose nunca se completa. Dentro dessa lógica sónica, cada signo situa-se como elo de uma cadeia infinita de representações que, por sua vez, contém vestígios de tantas linguagens coexistindo dentro de uma complexa rede semiótica. Segundo Peirce:

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia (PEIRCE, 1990, p. 46).

A ciência que estuda a atuação dos signos, a Semiótica, se situa, portanto, na interseção ou confluência entre as linguagens. Dentro desses estudos, a tradução intersemiótica desempenha um papel fundamental e pode ser definida como um tipo de tradução que interpreta signos verbais através de outros não verbais ou vice-versa. É o caso do trânsito de um texto literário para a dança, para o cinema, para a pintura, a escultura, dentre outros, ou de qualquer um desses suportes para o verbal. Logo, esse tipo de tradução propõe um contraponto entre as diversas artes ou linguagens, fazendo um recorte vertical ou horizontal do fenômeno.

O processo tradutório é uma dialética que acontece entre o eixo sincrônico e o diacrônico. O sincrônico é aquele em que se observa o fenômeno em um dado momento temporal, de um modo pontual, logo, fazendo um recorte vertical. Já a perspectiva diacrônica é uma maneira de ver o fenômeno continuamente se modificando na linha do tempo, no seu trajeto histórico, portanto, dentro de um recorte horizontal.

Nessa dialética entre sincronia e diacronia, cada evento sógnico pode ser interpretado, segundo Júlio Plaza (2001), levando-se em conta três elementos distintos. Primeiro, considerando uma determinada linha de tradição poética ou artística na qual o fenômeno se insere, seja uma obra de arte ou qualquer outro signo; segundo, considerando uma linguagem ou linguagens na contemporaneidade usada(s) para representar qualquer que seja o fenômeno; ou terceiro, considerando uma determinada tendência poética ou artística do fenômeno que se deseja observar.

Para exemplificar os princípios de análise do texto de Plaza com o qual o nosso texto dialoga, escolhemos a peça *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616) e três de suas adaptações para as telas. Dentre as linguagens na contemporaneidade usadas para representar *Hamlet*, privilegiaremos, neste ensaio, três versões, duas para o cinema e uma para a televisão. A primeira é a de Laurence Olivier (1948) e a segunda é de Michael Almercyda (2000); a terceira contemplada será a linguagem da animação para TV, pelo diretor Mike Anderson (2002). Portanto, os suportes midiáticos estão sendo utilizados para reverenciar e dar acessibilidade a uma obra canônica, possibilitando que um texto literário complexo como *Hamlet* se torne familiar para um público-alvo mais amplo e heterogêneo.

Constatamos que há uma linha de tradição da qual a obra literária *Hamlet* é um elo importante e na qual se insere. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, escrita provavelmente em 1600/1 e encenada pela primeira vez, no *Globe Theatre*, Londres, 1601, foi publicada em 1603. É a tragédia mais representada de Shakespeare, a que tem sido mais alvo de recriações na mídia, e também a mais longa, escrita pelo autor. Acredita-se que Shakespeare tenha se inspirado na história de um príncipe dinamarquês popular entre os escandinavos, que deu origem a uma série de lendas. Assim, faz parte de um mosaico de narrativas, colocando-se no intertexto de tantas outras (PARKER, 2000).

Há um recorte horizontal ou diacrônico de tradição teatral da Era Elizabetana, que também não se deve perder de vista ao fazermos (re) leituras da obra de Shakespeare. Por sua vez, essa obra literária acaba instaurando outra linha de tradição ao sofrer releituras em outras linguagens, ao passar para os palcos, para as telas de cinema, incluindo a linguagem da animação, dança e das artes plásticas. Há inúmeras adaptações desse texto para as telas, desde a época do cinema mudo em 1900, na França, no mundo ocidental, mas também no oriental, perfazendo um total de mais de setenta adaptações. Portanto, a obra se insere em uma determinada linha de tradição e, se fizermos um recorte diacrônico, seremos capazes

de acompanhar o seu percurso tradutório dentro de uma perspectiva cronológica, até chegarmos aos suportes midiáticos e às linguagens da contemporaneidade. Cada uma das recriações suplementa as demais, mantendo a obra canônica viva através dos tempos.

Se interpretarmos qualquer nova tradução ou recriação de *Hamlet* segundo a abordagem da semiótica peirceana, cada versão será o objeto imediato de um signo muito maior e que não se deixa capturar por inteiro, o objeto dinâmico do signo que, no caso, é o grande signo *Hamlet*. Cada recorte desse grande signo, feito por este ou por aquele intérprete, só consegue vislumbrar alguns aspectos do objeto dinâmico. Segundo Santaella (1995):

O objeto imediato é uma sugestão ou alusão que indica o objeto dinâmico; é o objeto tal como está representado no próprio signo, ou tal como o signo o apresenta, é o objeto tal como o signo permite que o conheçamos. [...] *O objeto dinâmico* é mediado pelo objeto imediato (SANTAELLA, 1995, p. 54-55).

Para ilustrar o que seriam os objetos imediato e dinâmico de um símbolo, tomemos a palavra “mulher”. Como signo, esta palavra foi evoluindo historicamente, representando o objeto dinâmico de várias formas. [...] Objeto dinâmico é tudo aquilo a que o signo se aplica (potencialmente a todas as mulheres de todas as épocas). [...] O que a palavra mulher significava para as feministas [...] é diferente do que ela significa hoje. [...] Em toda a semiose particular, o que aparece do objeto dinâmico é um ou alguns de seus aspectos. Portanto, em semioses particulares, estamos sempre no nível do objeto imediato. Mas o tempo refaz as semioses e as dinamiza, de modo que os limites do objeto imediato estão sempre se expandindo. [...] O objeto dinâmico é uma referência última, aquilo a que o signo se aplica e que sempre se pode investigar mais a fundo. (SANTAELLA, 1992, p. 193-195).

Se fizermos um estudo sobre as traduções de *Hamlet*, o objeto dinâmico é o grande signo shakespeariano, a peça *Hamlet*, com todas as possíveis interpretações e ambiguidades inerentes ao seu texto, que nunca se esgota. Cada tradução, cada recriação desse texto para qualquer que seja a linguagem ou mídia utilizada será o objeto imediato de todo o potencial dinâmico e significativo da peça shakespeariana, sempre atualizada para diferentes épocas e culturas.

Partindo do texto fonte e considerando a sua tendência poética ou artística, *Hamlet* se enquadra no gênero tragédia, na obra dramática de Shakespeare, que escreveu não só tragédias, mas também comédias e peças históricas. A tragédia é um tipo de drama de linguagem elevada, conhecida por suas características de seriedade e dignidade. Propõe um conflito entre um personagem importante (heróis, reis, que sempre têm uma falha qualquer de caráter, o que acaba provocando a sua desgraça) e uma entidade detentora de poder, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. A história deve ter um final triste e as personagens acabam destruídas por sentimentos, como o orgulho, a sede de vingança, o ciúme, ou mesmo pelas circunstâncias do destino. Ficam, muitas vezes, loucas ou são sacrificadas por se insurgirem contra as forças do destino, o que provoca uma catarse no público-alvo, ou seja, uma identificação tal entre a peça e a platéia, que acaba gerando uma

grande emoção na audiência capaz de fazê-la expurgar ou purificar seus próprios sentimentos através da *catharsis*.

Aristóteles, na *Poética*, dá uma definição de tragédia, que pode ser assim identificada: “A tragédia é a imitação de uma ação nobre [...] por personagens em ação e não por meio de uma narração e que, por intermédio da piedade e do temor, realiza a purgação das emoções” (ARISTÓTELES, 1990, p. 1449b).

A *Poética*, texto fundador da tragédia, se baseia, sobretudo, na *mimese*, ou imitação de uma ação nobre pelos personagens, que se contrapõe a *diegese*, ou à narração. A história deve ser conduzida até o seu desenlace, o que geralmente coincide com a morte do protagonista. Embora a tragédia seja um gênero marcado por um assunto nobre e sublime, o uso desse substantivo para conotar uma circunstância dolorosa só aparece com esse sentido no século XIX. As histórias do gênero trágico se fundamentam na força do destino, que leva o herói, contra a sua vontade, a uma grande infelicidade (STALLONI, 2001).

A tragédia de Shakespeare, *Hamlet*, preenche os requisitos da tragédia, pois a história se passa no castelo de Elsinore, entre príncipes, reis e rainhas. O protagonista, Hamlet, vive atormentado depois que o espectro do pai lhe aparecera, uma noite, em uma torre do castelo de Elsinore, na Dinamarca. O fantasma clamava por vingança por ter sido morto pelo próprio irmão, que derramara veneno em seu ouvido. Hamlet fica inconformado com o tio, que roubara o trono de seu pai e ainda se casara com sua mãe, a rainha Gertrudes. Trama então uma vingança, que acaba em um fim trágico.

Cada vez que essa obra é interpretada, convém reconsiderar a perspectiva histórica na qual ela se insere, a do seu público-alvo. Ocorre uma apropriação do texto reconfigurado ou emoldurado sob outra ótica, a depender do pólo de recepção, e o texto será suplementado com outros traços provenientes da cultura para a qual for traduzido. O tradutor opera, então, sobre o passado e atualiza o texto fonte no presente, estando agora, a nova interpretação carregada com a historicidade do seu momento presente e, assim, subverte a ordem do sistema em que o texto fonte se achava inserido ao ser transmutado para o novo sistema receptor.

Emerge, sob a perspectiva semiótica, outro objeto imediato, para tentar, mais uma vez, dar conta do objeto dinâmico, o signo *Hamlet*. O que ocorre é que “ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica (...) para fazer face a um projeto transformador do presente” (PLAZA, 1998, p.7). Sob este aspecto, encaramos a tradução como “forma privilegiada de recuperação da história” (*Ibidem* 8), como uma trama semiótica em que passado, presente e futuro se encontram intrinsecamente imbricados.

Esse processo de entrelaçamento de vários tempos ocorre porque consideramos que:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para outro sistema de signos. (LOTMAN, 1985, p. 291).

A primeira versão para o cinema que desejamos contemplar é a obra clássica de Laurence Olivier, 1948, filmada em Elsinore, Dinamarca, onde as cenas principais da peça

acontecem. Trata-se de uma tradução predominantemente icônica, que podemos chamar também de transcrição, devido à similaridade suscitada no observador entre a atmosfera do texto literário de Shakespeare e essa versão fílmica. Quando se fala em ícone, o que a semiótica peirceana deseja ressaltar é aquilo que Santaella (1999) denomina de:

Instâncias de qualidade de sentir [...], um sabor [...], o perfume de rosas, [...] uma cor. [...]. Um instante eterno [...], o som de uma música [...] estados de disponibilidade, percepção aberta ao mundo, [...] consciência de mera qualidade de um sentimento [...], primeira apreensão das coisas [...], nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada (SANTAELLA, 1999, p. 46-47).

Segundo Peirce, “Qualquer coisa [...] é ícone de outra, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizada como seu signo (PEIRCE, 1990, p. 52). Interpretando Peirce, Nöth afirma que “o critério para defini-lo é o da similaridade [...] e Peirce se refere a um signo cujas qualidades são semelhantes às do objeto e excitam sensações análogas na mente. Os seus exemplos são pinturas, fotos, metáforas...” (NÖTH, 1995, p. 80).

Logo, na percepção icônica, saltam aos olhos as impressões rápidas, fugazes, os sentimentos vagos que podemos ter perante a qualidade de alguma coisa com que nos deparamos. Esse momento perceptivo antecede qualquer análise e o que caracteriza o ícone é a impressão de similaridade entre o objeto representado e o signo ou o sinal que o representa, ressaltando-se assim as qualidades percebidas pelo intérprete. No cinema, os aspectos icônicos desenham a atmosfera do filme, que podem recriar impressões análogas às do texto literário.

A versão de Olivier, *Hamlet*, adaptada da peça homônima em 1948, buscou estabelecer uma mediação entre o cinema e o texto literário que lhe deu origem, o qual atua como objeto do signo fílmico (SANTAELLA, 2004). O interpretante ou efeito provocado é qualquer impacto que este signo pode causar nos espectadores, e quando falamos de um impacto que se dirige aos sentidos, às sensações, às impressões, estamos no nível perceptivo predominantemente icônico. Este signo icônico pode ser sugerido na literatura através das descrições, que são recriadas na adaptação fílmica através dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do uso de efeitos sonoros, das cores, do jogo de luz e sombra, da utilização de inflexões capazes de emprestar um tom dramático aos diálogos, do ritmo da câmera, da música, dentre outros recursos.

Apesar de podermos considerar essa tradução de Olivier como predominantemente icônica, sabemos que o cinema é um sistema complexo, que inclui elementos de caráter icônico, indicial e simbólico, já que as três instâncias sógnicas não são excludentes, mas complementares. Assim, na adaptação, esses diferentes aspectos ocorrem simultaneamente, embora haja sempre a predominância de algum, em determinado momento.

Na abertura do filme de Olivier, versão clássica em preto e branco de *Hamlet* para o cinema, o que aparece logo na primeira tomada é a imagem de um brasão de família, símbolo de nobreza que pode ser codificado culturalmente e que, na adaptação, denota a família real da Dinamarca. Então, o espectador primeiro se depara com um símbolo, semioticamente definido como “Um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei [...]” (PEIRCE, 1990, p. 52-53). Como afirma Nöth:

A relação entre o *representamen* {outro nome para o signo} e seu objeto é arbitrária e depende de convenções sociais [...], hábitos, regras, leis. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos. Outros exemplos de símbolos são o estandarte, uma insígnia, uma senha, um credo religioso... (NÖTH, 1995, p. 85-86).

Após esse símbolo, que é culturalmente marcado, os próximos signos que vão aparecendo na tela continuam a ser predominantemente simbólicos: o nome de Olivier apresentando *Hamlet*, de William Shakespeare. Ouve-se o som da Orquestra Filarmônica, em tons graves, e aparecem os créditos, tendo ao fundo o mar batendo nas pedras. Desses créditos consta o local onde a história vai ocorrer: *The Royal Court of Denmark* [“A corte real da Dinamarca”]¹ (HAMLET, 1948). As tomadas de câmera, feitas do alto de um penhasco, continuam mostrando as ondas do mar, lá em baixo, investindo contra as pedras. Som e imagem aparecem em sincronia. A trilha sonora continua sendo ouvida, em tom grave solene. O espectador se depara com uma bruma, ao fundo, que confere às cenas uma impressão de irrealidade, mas essas impressões icônicas têm como contraponto outro signo, de natureza simbólica, que aparece em primeiro plano na tela a seguinte vinheta: *Scene – Elsinore* [“Cena – Elsinore”] (HAMLET, 1948). Em meio àquela bruma, as palavras funcionam como uma ancoragem de natureza racional, com a função de contextualizar a história para o espectador. Descortina-se então o castelo do rei da Dinamarca, situado sobre um penhasco, em meio a uma névoa.

Vemos e ouvimos textos da peça de Shakespeare, que invadem a tela. Certamente que o logocentrismo se impõe, como que testemunhando a importância da palavra escrita sobre a imagem. Nesses textos, a palavra “corrupção” chama a atenção do espectador, apontando para uma das temáticas da peça. Em seguida, uma cena que começa com um plano de conjunto e a câmera, lentamente, vai fechando sobre um grupo de atores, em plano médio. Um deles introduz a história como: “This is the tragedy of a man who could not make up his mind” [“Essa é a tragédia de um homem, que não sabia tomar decisões”] (HAMLET, 1948). Após esse recurso fílmico, que funciona como um prólogo, a câmera torna a se distanciar do grupo de atores, em uma tomada do alto, que tem como efeito diminuir a estatura física dos personagens que, na tragédia se vêem, muitas vezes, oprimidos pela força do destino. Alternando recursos de *fade in* e *fade out*, em que a imagem surge gradualmente do claro para o escuro e do escuro para o claro, o grupo de atores desaparece e reaparece o castelo da Dinamarca.

Daí em diante, o *traveling* da câmera, em sintonia com a trilha sonora, mostra, em primeiro plano, as formas complexas do castelo da Dinamarca, com suas escadas em espiral, que sobem e descem, passando para o espectador a impressão de estar vendo um labirinto, e tudo envolto por uma névoa espessa. Nessa abertura do filme, os elementos icônicos, como se pode perceber, ajudam a estabelecer a atmosfera da história, mas guardam um contraponto com o elemento simbólico, que aparecem quer como palavras

¹ Legendas em português e inglês retiradas das adaptações para o cinema da peça shakespeariana *Hamlet*, respectivamente pelos diretores Olivier (1948) e Almereyda (2000).

soltas ou como textos, quer como um brasão, que foi a primeira imagem da adaptação de Olivier.

Outros recortes escolhidos para ilustrar os efeitos icônicos dessa versão de Olivier foram o da aparição do rei assassinado e, ainda, a cena do solilóquio “To be or not to be” [“Ser ou não ser”] (HAMLET, 1948). Especialmente nesses momentos, os efeitos cinematográficos merecem destaque e serão comparados aos utilizados nas outras versões comentadas do presente trabalho.

De acordo com o enredo da peça, Hamlet, decidido a ver o espírito de seu pai, que soubera já ter aparecido mais de uma vez a algumas pessoas de suas relações, dirige-se, tarde da noite, à parte mais alta do castelo que vai dar no penhasco. Os recursos de *fade in* e *fade out* são novamente utilizados para fazer a transição entre as cenas do interior do palácio e as do alto de uma escada, que dá acesso ao penhasco. Hamlet, acompanhado por um oficial, Marcellus, e por seu amigo Horatio, se deslocam para lá.

Na cena em que o príncipe vê o espírito do rei, aparece a figura de Hamlet focalizada em corpo inteiro, e depois, em um plano mais amplo. Ouve-se a trilha sonora, em um tom dramático, marcando aquele momento de tensão. A câmera vai então se aproximando de Hamlet, em plano médio, para em seguida dar um *close up* no seu rosto, quando o oficial Marcellus exclama: “Look, my lord, it comes” [“Olhe, meu senhor, está chegando”] (HAMLET, 1948). Um plano de conjunto mostra o entorno. O cenário está envolto pela bruma. A atenção de todos se volta para onde a névoa está mais espessa e o cenário mais iluminado, onde surge a aparição. Hamlet se aproxima e a câmera, em *traveling*, vai dando um *close* nos seus pés, até que ele pára e diz: “Speak, I’ll go no further” [“Fale, não prosseguirei mais”] (HAMLET, 1948).

O espírito conta então como tinha sido envenenado, e a câmera vai desvelando para o espectador as emoções de Hamlet, através de planos médios alternados por *close ups*. Ora com a câmera em *reverse shot*, ou invertida, que mostra o rei de costas olhando para a aparição, ora em plano médio, focalizando a aparição de frente, podemos acompanhar a cena, toda envolta por uma bruma.

Os efeitos dessa cena, tão importante na peça, são transmitidos através dos signos icônicos operacionalizados especialmente pelos planos fílmicos, pelo tom de voz rouca e abafada do rei, pelo jogo de luz e sombra que paira e se mistura com a atmosfera de irrealidade reforçada pela bruma espessa. Esses recursos fílmicos são capazes de passar para o espectador uma atmosfera de tensão e intensa emoção, que atinge outro momento de clímax quando Hamlet recita o solilóquio “To be or not to be” [“Ser ou não ser”]. (HAMLET, 1948)

Na cena desse solilóquio, o espectador se depara com alguém atormentado pelo dilema das escolhas, que constitui o *tragic flaw* (ARISTÓTELES, 1990), ou a falha de caráter do protagonista, e que irá empurrá-lo para a morte. Também o jogo sinistro de luz e sombra em momentos como esse, em que sobressai uma atmosfera de medo e de tensão por causa da incapacidade de Hamlet de fazer escolhas, tudo isso é replicado na tela pelos sons graves da trilha sonora, passando para a audiência o terror que domina a tela e que perpassa também o texto literário. O ritmo das tomadas se sucede com rapidez, em um vai-e-vem, alternando, quase todo o tempo, planos médios a primeiríssimos planos, que mostram Hamlet no seu dilema. A impressão que o espectador tem é que vai entrar na cabeça do próprio Hamlet, junto com a câmera em primeiríssimo plano, para compartilhar da sua

aflição. Ao fundo, ouve-se o ritmo das ondas poderosas batendo nos penhascos do Castelo de Elsinore. O conjunto de todos esses signos icônicos, dramaticamente orquestrado pelo realizador do filme, é capaz de gerar interpretantes ou efeitos de forte carga emocional na audiência. Essas impressões, situadas em um nível predominantemente icônico, ajudam a construir uma atmosfera que guarda semelhança com o clima do texto fonte. Finalmente, em uma tomada de conjunto, o solilóquio vai chegando ao fim e o espectador acompanha a descida do personagem para dentro da bruma, para o nada, acompanhado pela trilha sonora, que também marca aquele momento de tensão.

Como se pode perceber, os signos icônicos foram capazes de transportar o espectador para dentro da cena, tamanho o efeito mimético das tomadas fílmicas. Mas apesar de esses signos serem de grande importância para construir a atmosfera do filme, também há signos indiciais que se impõem desde as primeiras tomadas e são transpostos da peça literária para o cinema. Os primeiros traços do filme já apontam para a peça de Shakespeare e começam a dialogar com ela. Dentre as marcas do texto literário que passam para o cinema, constam: os nomes dos personagens, o enredo, o local da história, a indumentária e o mobiliário daquele palácio na Dinamarca, que são índices de um passado de algum modo ali resgatado. Também a focalização, que é o ponto de vista através do qual a história vai sendo contada, que é o do próprio Hamlet, constitui um signo indicial importante. Vemos o que se passa através do seu olhar, sentimos através do seu sentir, percebemos a partir da sua percepção. Logo, é a sua focalização que domina e indicia o ponto de vista da história.

Entende-se por índice, “um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto”. (PEIRCE, 1990, p. 52). Segundo Nöth:

[...] O índice está fisicamente conectado com o seu objeto. [...] Entre os exemplos peirceanos de índice estão o cata-vento, [...] o ato de bater na porta, um dedo indicador apontando numa direção e um grito de socorro. [...] Estabelece relações de causalidade, espacialidade e temporalidade (NÖTH, 1995, p. 84-85).

A composição e o ordenamento das cenas que dão sentido à narrativa de *Hamlet* são operacionalizados, sobretudo, através dos signos indiciais. Estes garantem o seqüenciamento dos fatos de uma história, garantindo a unidade orgânica e a continuidade espaço-temporal da narrativa. Os índices do filme de Oliver apontam para a narrativa da peça de Shakespeare, e também para outros textos, além do texto-fonte, inclusive para os interesses do cineasta, para a sua época, para a sua história, que são diferentes daqueles do bardo inglês. Para o crítico Robert Stam (2008, p. 20-21), esse dialogismo enfatiza “a interminável permutação de traços textuais [...] de um texto posterior em relação a um anterior”, reconhecendo o livre trânsito de idéias entre os textos e suas interpretações, do qual os autores podem ou não ter consciência quando estão produzindo as suas obras.

Quando falamos das interpretações que um cineasta pode fazer a partir de uma peça literária de Shakespeare, como *Hamlet*, nos remetemos a outro patamar sógnico: o da interpretação racional, que está no nível da tradução simbólica. Na semiótica peirceana, o símbolo é “um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei”. (PEIRCE, 1990, p. 52-53). Ou:

A relação entre o *representamen* {uma outra palavra para signo} e o seu objeto é arbitrária e depende de convenções sociais [...], hábitos, regras, leis. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos. Outros exemplos de símbolos são o estandarte, uma insígnia, uma senha, um credo religioso... (NÖTH, 1995, p. 85-86).

Dentro da perspectiva simbólica, as leis que regem a peça *Hamlet* e que a classificam como tragédia, foram transcodificadas para a versão de Laurence Olivier, também uma tragédia na mídia cinematográfica. O filme busca representar a condição humana de fragilidade, de dúvida e de incerteza, à semelhança do que ocorrera no texto literário de Shakespeare, atuando como protagonistas nobres que entram em uma história com um desfecho trágico. Refletindo ainda sobre a interpretação que Olivier fez da peça de Shakespeare, podemos imaginar ainda que o seu realizador talvez tenha enfatizado, no filme, uma abordagem mais psicanalítica, em que o personagem Hamlet parece dominado pelo Complexo de Édipo, o que pode ser sugerido pelas cenas incestuosas entre o príncipe e sua mãe, a rainha Gertrude.

Considerado um renomado ator anglófono, Olivier, realizador dessa versão de *Hamlet*, embora tenha morado na Inglaterra, dirigiu uma série de superproduções de Hollywood. Dentre elas, as adaptações de Shakespeare como *Henrique V*, *Hamlet*, *Ricardo II* e *Otelo*. Ganhou quatro Oscars com *Hamlet*, peça em que foi ator principal, além de responsável pela direção e pelo figurino. No nível simbólico, portanto, aquele em que consideramos as leis que regem o processo de criação de Olivier, sua filmografia inclui a adaptação de vários clássicos da literatura para o cinema. Em cada uma dessas adaptações, o diretor buscou transpor os diálogos da obra fonte do modo mais próximo possível ao texto primeiro que lhe deu origem, e em *Hamlet*, teve a mesma preocupação, recriando inclusive os cenários bucólicos da Dinamarca na época medieval. E como o próprio Olivier interpretou Hamlet no filme, pode-se ainda pensar na questão do metatexto aí implicada, já que diretor e personagem acabam se aproximando; naturalmente que esse fato não pode ter deixado de interferir na interpretação fílmica que Olivier fez da peça shakespeariana.

Passando para a análise de outra adaptação de *Hamlet* no cinema, consideramos a versão *Hamlet, Vingança e tragédia* (2000), do escritor e diretor americano Michael Almeroyda. Ele também trabalhou em Hollywood e se interessou pela adaptação de obras clássicas da literatura para o cinema. Trazendo a linguagem de Shakespeare, inclusive o ritmo do pentâmetro jâmbico para os dias de hoje, o diretor expandiu as possibilidades de um filme experimental com um cenário *hi-tech*. Conseguiu dar um tom contemporâneo às contradições do seu protagonista, aproximando os espectadores de hoje de uma obra clássica do passado.

O ator Ethan Hawke, que desempenha o papel de *Hamlet*, não é um nobre como no texto de Shakespeare, mas um estudante de cinema; e a história não se passa no reino da Dinamarca, mas em Nova York, na “Corporação Dinamarca”, um grande império da atualidade. O fantasma do rei, pai de Hamlet, lhe aparece no terraço do Hotel Elsenor e não no Castelo de Elsinore. Além disso, o famoso solilóquio, que tematiza a questão existencial do ser ou não ser acontece em uma locadora de vídeo Blockbuster. Através de uma focalização, que tem como referência o personagem central Hamlet, o espectador acompanha o famoso solilóquio de Shakespeare, nas telas, ou através de um monólogo

interior em que se pode perceber os fluxos de consciência do personagem principal ou através de um solilóquio recitado diretamente para uma câmera de vídeo. Ironicamente, nessa loja de vídeo, podem-se ver várias placas em que se lê: *Action* [“Ação”]. Ou seja, como se o realizador do filme quisesse incitar o protagonista – que sofre de um certo tipo de paralisia comportamental – à ação.

Fazendo uma leitura semiótica do filme de Almereyda, observa-se que esta não é uma tradução predominantemente icônica da peça de Shakespeare, visto que não busca recriar a atmosfera do texto fonte, como o fez Olivier. Na verdade, as semelhanças entre o texto fonte e a adaptação não são tão óbvias, pelo menos em um primeiro momento. Sequer há qualquer referência a Shakespeare no início do filme, como ocorrera na versão de Olivier, sendo mencionado o nome do autor e sua obra apenas no final.

Os signos icônicos, que ajudam a construir a atmosfera do filme de Almereyda, não fazem lembrar, logo de saída, o reino da Dinamarca. Ao invés disso, o espectador se depara com as ruas de Nova York, com mil letreiros de neon piscando cores luminosas, que ofuscam o olhar e embriagam, ao som de uma batida instrumental de sons metálicos. A impressão de embriaguez é replicada pelas tomadas de câmera feitas de baixo para cima, agigantando e distorcendo as silhuetas dos arranha-céus, ao mesmo tempo em que a estatura de Hamlet, que anda pelas ruas, parece diminuída. Como podemos observar, o mesmo jogo de planos de câmera e efeitos usados para agigantar ou diminuir personagens, que constou da abertura do filme de Olivier, aparece também no de Almereyda, com outras roupagens.

À semelhança da versão de Olivier, na abertura do filme de Almereyda aparecem signos de natureza simbólica para pontuar as referências espaço-temporais da história, em que se lê a vinheta: “New York 2000” (2000). Lê-se, então, na tela, um sumário do enredo para contextualizar a história, que funciona como um prólogo:

*The King and C.E.O. of
Denmark Corporation is dead
The King's widow has hastily remarried
his younger brother
The King's son, Hamlet,
returns from school, suspecting foul play (HAMLET, 2000).*

O Dono e Presidente da Companhia Dinamarca faleceu.
A viúva logo se casou com o irmão caçula dele.
Seu filho Hamlet retorna da faculdade
suspeitando de traição (HAMLET, 2000).

Logo nas tomadas iniciais do filme, o espectador vê a entrada do “Hotel Elsinore” (HAMLET, 2000), cujo nome aparece perto da porta de entrada. Um telão em *close up*, em uma das ruas de Nova York, lê-se: *Denmark Corporation* [“Corporação Dinamarca”] (HAMLET, 2000) e, abaixo, “Panasonic”. Não há dúvida de que estamos agora na era das imagens, das redes de comunicação e do império tecnológico, não mais no reino da Dinamarca. Até o espírito do rei morto vai aparecer a Hamlet em monitores de TV e, todo o tempo do filme, os rostos dos protagonistas são projetados nas telas, enquanto surgem, em

alguns momentos, pessoas filmando e exibindo vídeos, vendo vídeos como uma metacomunicação sobre o próprio ato de filmar. A arte do cinema parece então dobrar-se sobre si mesma, sobre as mil imagens que compõem o panorama midiático da contemporaneidade.

Ainda na abertura do filme de Almereyda, o título *Hamlet Vingança e tragédia* aparece em uma tela de TV, contra um fundo vermelho, cor de sangue. A cor vermelha pode ser vista aqui como um signo icônico de qualidade, que estaria associado com as idéias de violência e morte. Portanto, o signo icônico vermelho amplia e enfatiza a temática do filme, explicitada logo no título, através de signos de natureza simbólica como as palavras “vingança e tragédia”.

Outro traço que chama a atenção no filme é a alternância cromática de cenas em preto e branco para imagens coloridas e vice-versa. Esse jogo de cores pode estar sugerindo uma brincadeira que o realizador do filme quis fazer entre dois tipos de realidade: a virtual das telas de TV, de vídeo, em preto e branco, e a daquele que manipula as máquinas, que olha as imagens virtuais e que aparece em cores. Numa dessas seqüências fílmicas, os olhos azuis do personagem aparecem, em primeiríssimo plano, olhando para o vídeo em preto e branco, como que pontuando o poder visual das imagens na contemporaneidade.

Temos ainda esse império contemporâneo das imagens enfatizado, em Almereyda, quando nos damos conta de que essa versão apresenta um filme dentro de outro. Isso ocorre quando o assassino Claudio, que matara o seu irmão, pai de Hamlet, assiste, em uma sala de projeção de cinema, a uma peça escrita e filmada por Hamlet com o intuito de desmascarar o impostor. Nessa história escrita pelo personagem Hamlet, *The mouse trap* [“A ratoeira”] (HAMLET, 2000), o protagonista mata o irmão, colocando veneno no ouvido da vítima e, em seguida, casa com a viúva.

Enquanto na peça shakespeariana e na versão cinematográfica de Olivier a história dentro da história é representada por um grupo de atores ambulantes, que tinha ido à corte do rei da Dinamarca para divertir o monarca Cláudio e a rainha Gertrude, na versão contemporânea de Almereyda o palco foi substituído pelo suporte midiático do cinema: a sala do trono foi substituída por uma sala de projeção. Logo, a adaptação de Almereyda guarda marcas ou índices do texto literário que lhe deu origem, sendo por isso considerada uma tradução predominantemente indicial do texto fonte. Essa tradução indicial ocorre pela transposição dos nomes próprios como *Elsinore*, *Claudius*, *Gertrude*, *Dinamarca*, presentes no texto fonte, ou no desenrolar da ação dramática que recria a peça shakespeariana. Todos esses elementos aparecem como rastros da obra de *Hamlet* nas telas do cinema de hoje.

Também o filme de Almereyda pode ser analisado em outro nível de tradução, o da tradução simbólica, quando refletimos sobre as leis ou convenções associadas à sua produção e que fazem o espectador associar esse trabalho com o gênero trágico associado à ficção científica. Destaca-se, sobremaneira, a aura futurística da obra, sugerida pelo interesse do seu realizador em explorar como as mídias e a tecnologia da era digital podem ser vistas como uma extensão dos conflitos humanos e capazes de expressá-los de um modo peculiar. A ideologia ou a visão de mundo do realizador desse filme fica bem evidente, ao dialogar com outros textos dos quais guarda marcas e indícios. Dentre eles, destacaria um texto que reflete sobre as leis do universo que habitamos, destacando como tudo o que existe está interligado:

Se você for um poeta, verá claramente que há uma nuvem flutuando nesta folha de papel. Sem uma nuvem, não haverá chuva; sem chuva, as árvores não podem crescer e, sem árvores, não podemos fazer papel. A nuvem é essencial para que o papel exista. Se ela não estiver aqui, a folha de papel também não pode estar aqui. Logo, nós podemos dizer que a nuvem e o papel intersão. “Interser” é uma palavra que não está no dicionário ainda, mas se combinarmos o prefixo “inter” com o verbo “ser”, teremos este novo verbo “interser”. Sem uma nuvem, não podemos ter papel, assim podemos afirmar que a nuvem e a folha de papel intersão (HANH, 2000, p. 14).

Para colocarmos esse texto em um diálogo direto com o de Almereyda, é interessante citar uma seqüência em que aparece o rosto de um oriental em uma tela de vídeo, com o seguinte discurso:

We have the word –to be-on TV, but what I propose is the word to inter-be because it is not possible to be alone, to be by yourself. You need other people in order to be, you need other beings. Not only you need father, mother, but also uncle, brother, sister, society, but you also need sunshine, river, air, trees, birds (...). So it is impossible to be by yourself alone, you have to inter-be with everyone and everything else. And therefore, “to be” means “to inter-be”. (HAMLET, 2000).

Temos a palavra ser, mas eu proponho a palavra –interser; pois ninguém pode ser sozinho, sem a ajuda de alguém. Você precisa de outras pessoas para ser alguém. Não só precisa de seus pais, de seus tios, irmãos, irmãs, amigos, mas também precisa de sol, dos rios, do ar, das árvores, dos pássaros (...). Portanto, é impossível ser feliz sozinho. Você precisa inter-ser com tudo e com todos. Portanto, ser significa inter-ser. (HAMLET, 2000).

Dentro da tradução simbólica, que privilegia o nível das idéias, da síntese e das interpretações, podemos inferir que a visão de mundo do realizador desse filme é uma visão sistêmica, em que nenhum elemento tem valor isoladamente, mas precisa ser tomado em um contexto, em uma rede com tantos outros com os quais dialoga, já que tudo parece estar interligado. Segundo a ótica de Almereyda, até o famoso solilóquio *To be or not to be* de Shakespeare pode ser transformado em *inter-to-be* no seu texto fílmico, já que hoje as pessoas não são, mas “inter-são”, ligadas através das redes digitais e de toda a sorte de recursos tecnológicos, que ordenam as narrativas.

Finalmente, a terceira versão cinematográfica que gostaríamos de comentar neste trabalho é a de *Hamlet* para animação em 2002. Nesse episódio de *Os Simpsons*, que se encaixa na seqüência de *Tales in the Public Domain* [“Histórias de Domínio Público”], 13ª temporada, Bart, como Hamlet, tenta vingar a morte do pai. Com a duração de cinco minutos e meio, fica claro que a técnica da condensação é a chave dessa paródia.

Também a releitura do diretor Mike Anderson é predominantemente *indicial*, pois propõe um recorte do enredo da obra canônica para a animação, em que são *transpostos* personagens e partes de diálogos da obra fonte, juntamente com traços das cenas de Shakespeare. Embora a iconicidade não pareça ser o traço dominante dessa releitura em que

a tragédia clássica é pasteurizada pelo diretor da animação, a semelhança com as duas outras adaptações de *Hamlet*, já comentadas, pode ser percebida através do resgate da própria história shakespeariana.

A ação trágica ocorre em poucas cenas. Falas das personagens de Shakespeare aparecem condensadas ou reconstruídas nesse episódio, de modo a incluir no *script* momentos cruciais da peça, indicadas pela animação. Na abertura do episódio, à semelhança das versões de Olivier e Almereyda, a animação começa com um pequeno resumo da história de Hamlet para situar o espectador. O protagonista está dormindo e as paredes do seu quarto estão adornadas com quadros e uma flâmula. Neles estão escritas palavras-chave da tragédia shakespeariana. Mais uma vez, é a palavra, signo simbólico na semiótica peirceana, que vai ancorar ou contextualizar a história, ampliando o poder das imagens pictóricas. Assim, na parede acima da cama em que Bart, no papel de Hamlet, está dormindo, lê-se: *Danes. Do it.* [“Os Dinamarqueses”. “Faça”] (HAMLET, 2002). Essas palavras aparecem sobre um fundo vermelho sangue, um elemento icônico novamente conotando violência. No mesmo enquadramento de cena, em uma flâmula, aparece a palavra *Feudalism* [“Feudalismo”] (HAMLET, 2002). Para completar, veremos o tom da história, em outro quadrinho: *Melancholy* [“Melancolia”] (HAMLET, 2002). Considerando que a peça de Shakespeare é uma tragédia que termina em chacina, o tom de tristeza, melancolia e pesar domina a história. Logo, como uma síntese, estão aí esquematizados peças-chave do texto fonte: protagonistas, regime econômico, tom e, finalmente, o incitamento à ação, em contraponto à paralisia de Hamlet, que não consegue tomar decisões.

O recorte condensado de *Os Simpsons* inclui o aparecimento de Homer a Bart como um fantasma, clamando vingança, além de envenenamentos, duelos e da encenação de uma peça, em que Bart desmascara o assassino do rei morto, pai de Hamlet. Esse recurso dramático, em que se insere uma peça dentro de outra, é conhecido como *mise en abyme* e toma grande parte do episódio. Nessa seqüência, um grupo de atores locais – perante o rei e a rainha da Dinamarca, sentados na sala do trono, ao som de trombetas e onde se pode ver até personagens caricaturados como Vikings – vão encenar uma peça para divertir os soberanos. É através dessa peça, que entrarão na história personagens de alta estirpe, que encenarão o que teria ocorrido com o pai de Hamlet, envenenado pelo irmão. O desfecho trágico marca o final do episódio, em que o famoso solilóquio *To be or not to be* não é incluído, provavelmente por se tratar de uma questão introspectiva para ser trazida para a animação. Mas apesar de ser uma versão paródica de Shakespeare, ela mantém muitos traços de uma tragédia clássica, como se pode observar nas características da animação mencionadas.

No nível da tradução simbólica, as convenções que perpassam essa adaptação de *Hamlet* têm a ver com o gênero da paródia, um estilo que caracteriza o processo de criação do tipo de animação norte-americana de *Os Simpsons*. Irreverente, o realizador desses desenhos satiriza o comportamento e a sociedade, de uma maneira geral, mais especificamente, a classe média americana, através de uma família constituída pelo pai, Homer, pela mãe, Marge, e pelos filhos, Bart, Lisa e Maggie. A linguagem dos episódios é informal e reflete o modo de vida contemporâneo, o que tem um efeito cômico quando esse tipo de registro aparece lado a lado com versos da obra de Shakespeare, *Hamlet*, no episódio homônimo.

Ao mesmo tempo em que há heróis trágicos recitando versos em um registro formal, o léxico do episódio inclui palavras como: diarreia, fraldas, *sweaters*, enfim, assuntos e utensílios que têm a ver com o dia-a-dia da família Simpsons e, também, com a vida de uma criança, considerando que Hamlet é encenado por um menino. Tudo isso tem um efeito estranho e engraçado, acentuando os traços paródicos da animação. Para completar, os episódios de violência e morte são tão exagerados que mais se enquadram ao gênero da comédia-pastelão, ou seja, a um tipo de comédia em que a violência ou as ações são mostradas de forma tão caricaturada que extrapolam o bom senso. Afinal, trata-se de uma releitura paródica do texto shakespeariano que, paradoxalmente, acaba provocando risos na platéia.

Ainda dentro da tradução simbólica, há uma inserção paródica nessa interpretação animada em que o recurso literário “solilóquio” merece especial destaque. Bart, no papel de Hamlet, murmura para si mesmo que quando o tio Cláudio visse os atores no palco encenando exatamente como matara o próprio irmão para ficar com a rainha, a consciência dele não ia resistir e o rei haveria de se trair:

Hamlet: Methinks the play's the thing wherein I'll catch the conscience of the king.

King: Catch my conscience? What?

Hamlet: You're not supposed to hear me. That's a soliloquy.

King: Ok, well I'll do a soliloquy too (HAMLET, 2002)².

Hamlet: Eu acho que com essa peça eu vou atingir a consciência do rei.

Rei: Atingir a minha consciência? Como assim?

Hamlet: Não é para você me ouvir. É um solilóquio.

Rei: Está bem, vou fazer um solilóquio também (HAMLET, 2002)³.

Como se pode perceber, os recursos literários também servem de motivo para se fazer brincadeiras na interpretação de *Os Simpsons*, já que o seu realizador não perde a chance de usar até esses ganchos metalingüísticos para fins cômicos. O texto shakespeariano é assim atualizado na contemporaneidade, fazendo-se uma ponte entre o trágico e o cômico.

Essa releitura para animação e as adaptações fílmicas de Olivier e Almereyda podem, portanto, ser analisadas sob o eixo da tradução simbólica, situada no terreno das idéias, em um patamar predominantemente racional. É nesse patamar que se pode perceber a ideologia do realizador deste ou daquele filme, peça ou animação. De acordo com Robert Stam:

² Legenda em inglês retirada da adaptação para televisão da peça shakespeariana *Hamlet*, pelo diretor Mike Anderson (2002).

³ Tradução da legenda para o português pela autora do artigo.

Como tecnologia da representação, o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempos e espaços; tem a capacidade de entremear temporalidades e espacialidades bastante diversas: um filme de ficção, por exemplo, é produzido numa gama de tempos e lugares, representa uma outra constelação (diegética) de tempos e espaços, sendo ainda recebido em outro tempo e espaço (na sala de cinema, em casa, na sala de aula). A conjugação textual de texto e imagem em um filme significa não apenas que cada trilha apresenta dois tipos de tempo, mas também que essas duas formas de tempo mutuamente fazem inflexões uma sobre a outra [...]. O leque de técnicas cinematográficas multiplica ainda mais esses já diversos tempos e espaços. [...] Aqueles que afirmam que ao filme inerentemente falta a “flexibilidade” do romance esquecem-se dessas versáteis possibilidades (STAM, 2008, p. 33).

Considerações finais

Como observamos, um texto é capaz de ser infinitamente reinterpretado, suplementado e assumir feições as mais diversas, a depender do modo como for traduzido. Passando de uma linguagem a outra, o texto literário pode tornar-se mais acessível ao seu receptor, na contemporaneidade, através de recursos fílmicos, como aqueles que analisamos e em que a história de *Hamlet* foi contemplada sob diversos aspectos. O fato é que as artes estão sempre se entrelaçando para que signos verbais e não verbais venham a se completar, facilitando as diversas leituras e as possíveis representações do mundo. Na verdade, tornar uma obra clássica acessível ao grande público, através de um processo em que a democratização da arte parece ter se tornado o mote é a tônica da arte contemporânea e, neste cenário, a tradução intersemiótica desempenha um papel relevante. O cânone é desafiado pela comunicação de massa, convidando o espectador a entrar na dança, através de novas abordagens propostas por outras culturas, línguas, linguagens, épocas, mas, com frequência, lidando com valores semelhantes, pois são trazidas à baila questões universais.

Conclui-se que, a partir de antigas receitas e velhos mapas, é sempre possível traçar novas rotas e configurações para contestar e questionar as existentes, que podem servir de referência e ponto de partida para mudanças e re-significações. Assim, o imprevisível abre caminho para uma agenda em que tantos outros espaços e entendimentos são criados até dentro de cada um de nós mesmos. A criatividade de cada intérprete é capaz, então, de desestabilizar padrões e narrativas já existentes, propondo releituras de tramas conhecidas e adaptando-as para o *locus* enunciativo de outras culturas, para que todas possam compartilhar narrativas em um mundo onde as identidades são continuamente fabricadas e re-fabricadas, onde tudo faz parte de uma imensa e intrincada trama signíca, na qual as relações estão sempre se desdobrando em um processo semiótico ilimitado.

Abstract: *This paper discusses intersemiotic translation as a process in which several language systems interact in such a way that one language widens the senses expressed by the other. Since translation of verbal and non verbal languages is an intrinsic ability of human beings, we exercise this ability every day through a confluence of signs both verbal and non-verbal. This paper*

dialogues with Julio Plaza's classic text on intersemiotic translation and, with this dialogue as a starting point, proposes to analyze different versions of Hamlet in film and animation.

Referências

- ARISTÓTELES. (1990). *La Poétique*. Trad. M. Magnien. Paris: Le Livre de Poche.
- HANH, Thich Nhat. (2000). *O coração da compreensão*. Comentários ao sutra do coração Prajnaparamitra Sutra. Porto Alegre: Bodigaya.
- LOTMAN, Iúri, USPÊNSKI, Boris. (1985). *Tipologia de la Cultura*. Milano: Bompiani, p. 291.
- NÖTH, Winfried. (1995). *Panorama da Semiótica*. De Platão a Peirce. São Paulo: AnnaBlume.
- PARKER, John. (2000). *William Shakespeare*. London: The Pitkin Guide.
- PEIRCE, Charles S. (1990). *Semiótica*. SãoPaulo: Perspectiva.
- PLAZA, Júlio. (2001). *Tradução intersemiótica*. SãoPaulo: Perspectiva.
- SANTAELLA, Lúcia. (1992). *A assinatura das coisas*. Peirce e a literatura. R. Janeiro: Imago.
- SANTAELLA, Lúcia. (1994). *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense.
- SANTAELLA, Lúcia. (1995). *A teoria geral dos signos*. SãoPaulo:Ática.
- SANTAELLA, Lúcia. (2004). *Semiótica aplicada*. SãoPaulo: Pioneira Thomson Learning.
- SHAKESPEARE, William. (1965). *Hamlet*. Nova York: Washington Square.
- STALLONI, Yves. (2001). *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel.
- STAM, Robert. (2008). *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte-Editora da UFMG.

Filmografia

HAMLET. Direção: Laurence Olivier. Produção: Laurence Olivier, Reginald Beck, Anthony Bushell. Roteiro: Laurence Olivier. Intérpretes: Laurence Olivier, Jean Simmons, Peter Cushing, Eileen Herlie, Basil Sydney, Felix Aylmer, Stanley Holloway. 1948.

Pilgrim Pictures. Two Cities Films. 1 DVD (150 min.), preto e branco. Adaptação da obra de William Shakespeare.

HAMLET. Direção: Michael Almereyda. Produção: Gideon Ponte. Roteiro: Michael Almereyda. Intérpretes: Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Bill Murray, Julia Stiles, Sam Shepard, Diane Venora, Liev Schreiber, Karl Geary, Paula Malcomson. 2000. Imagem Filmes. 1 DVD (123 min.), color. Adaptação da obra de William Shakespeare.

TALES of public domain. Episódio de Os Simpsons, 13ª Temporada. “História de Domínio Público”. Direção: Mike B. Anderson. Produção: James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon. Roteiro: Andrew Kreisberg, Josh Lieb e Matt Warburton. Intérpretes: Dan Castellaneta, Julie Kavner, Harry Shearer, Nancy Cartwright, Yeardley Smith, Hank Azaria, Pamela Hayden, Tress MacNeille, Brian Hamilton, Charity James, Karl Wiedergott. 2002. 20th Century Fox Television. 1 DVD (28 min.), color.