



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE HUMANIDADES – DEPARTAMENTO DE LETRAS E EDUCAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS

MARIA DA GUIA DE JESUS

**"HÁ ALGO DE PODRE NO REINO DE CHARMING: UMA ANÁLISE  
COMPARADA DE *HAMLET* (1603)<sup>1</sup> E *SONS OF ANARCHY* (2008-2014)"**

GUARABIRA  
2016

---

<sup>1</sup> Optamos por colocar no título a data da primeira publicação de *Hamlet*.

**MARIA DA GUIA DE JESUS**

**"*HÁ ALGO DE PODRE NO REINO DE CHARMING: UMA ANÁLISE  
COMPARADA DE HAMLET (1603) E SONS OF ANARCHY (2008-2014)*"**

Monografia submetida ao Curso de Licenciatura plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para obtenção do grau de Licenciada em Letras, sob a orientação do Profº. Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima.

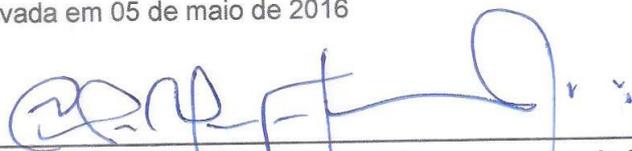
**GUARABIRA  
2016**

MARIA DA GUIA DE JESUS

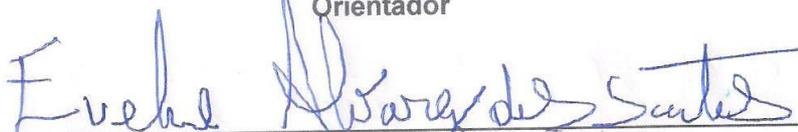
**"HÁ ALGO DE PODRE NO REINO DE CHARMING: UMA ANÁLISE COMPARADA DE HAMLET (1603) E SONS OF ANARCHY (2008-2014)"**

Monografia submetida ao Curso de Licenciatura plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para obtenção do grau de Licenciada em Letras, sob a orientação do Profº. Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima.

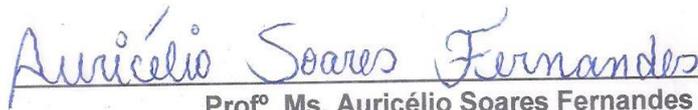
Aprovada em 05 de maio de 2016



**Profº. Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima**  
Universidade Estadual da Paraíba  
Orientador



**Profª. Ms. Eveline Alvarez dos Santos**  
Universidade Estadual da Paraíba  
Examinadora



**Profº. Ms. Auricélio Soares Fernandes**  
Universidade Estadual da Paraíba  
Examinador

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

**J58h** Jesus, Maria da Guia de  
"Há algo de podre no Reino de Charming: [manuscrito] : uma análise comparada de Hamlet (1603) e Sons of Anarchy (2008-2014)". / Maria da Guia de Jesus. - 2016.  
80 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2016.

"Orientação: Prof. Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima,  
Departamento de História".

1. Literatura Comparada. 2. Hamlet. 3. Sons of anarchy. I.  
Título.

21. ed. CDD 809

*Dedico as minhas mães, Maria Madalena e Josefa Ione.  
Por seu amor, apoio e carinho incondicional.*

## AGRADECIMENTOS

A todos os deuses de todas as crenças existentes na galáxia, por me escutarem chamar seus nomes nos momentos que mais precisava culpar ou agradecer a alguém.

As minhas mães **Madalena** e **Ione**, por serem exemplos de amor e compreensão.

A professora **Marisa Tayra Teruya** (*in memoriam*), que diversas vezes me fez acreditar no meu potencial e nunca desistir de algo que amo.

Ao professor, orientador, inspiração e exemplo de pessoa e profissional **Carlos Adriano Ferreira de Lima** (Godfather), os filmes e séries não serão os mesmos depois de suas aulas.

Aos professores **Eveline Alvarez** e **Auricélio Soares**, por aceitarem fazer parte desse momento, vocês são seres iluminados.

A **Simony**, em nosso clube você sempre será a VP. Obrigada por me escutar durante as madrugadas. Sis “*We got this*”. (você já quitou sua dívida comigo).

A **Sarah** e **Sanny**, que me ouviram incansavelmente explicar sobre *Hamlet* e SOA.

A **Sol**, por sempre estar perto para me dar carinho e aliviar o estresse.

A **Luiz (Jr)**, sem seu apoio minha Harley ainda estaria perdida no meio da estrada.

Aos irmãos de clube: **Jéssica, Tatiana, Lucas, Loyze, Jailson, Daniel, Rony** e **Andercarlos**. A jornada na estrada com vocês é mais divertida.

A **Hallf**, meu irmão de alma, obrigada por tudo ao longo dessa jornada. (você é o meu Horácio).

A **William Shakespeare** e **Kurt Sutter**, pelas obras magníficas que serviram de análise nesse trabalho.

A **UEPB** e seus **funcionários**, pela presteza e atendimento quando nos foi necessário.

Enfim, a todos que contribuíram direta ou indiretamente. Muito obrigada.

*“Nós, estes poucos; nós, um punhado de sortudos; nós, um  
bando de irmãos (...)  
Pois quem hoje derramar seu sangue junto comigo  
passa a ser meu irmão”  
(William Shakespeare)*

## RESUMO

*A tragédia de Hamlet príncipe da Dinamarca* ou como ficou mais conhecida *Hamlet* (1603), peça teatral de William Shakespeare, foi escrita no século XVII e apresenta nuances da complexidade da natureza humana através de suas personagens, sejam nos solilóquios da personagem principal até as falas consideradas menores estão envolvidas em uma tragédia cuja forte carga dramática, cheia de “som e fúria” e doses de amor, dor e dúvida. Hamlet, personagem principal e título da peça estimula gerações de leitores seja em que meio for apresentado: teatral, textual (impresso) ou audiovisual. Tal pulsão gera em muitos autores outras traduções intersemióticas de *Hamlet*. *Sons of Anarchy* (2008-2014), escrita por Kurt Sutter, é um exemplo ao incorporar elementos da peça de Shakesperiana de tal forma que constituem uma releitura do príncipe da Dinamarca em um jovem sob duas rodas e casaco de couro. Tais abordagens são tema de estudo desse trabalho que objetiva estabelecer uma comparação analítica entre os textos (teatral e audiovisual) citados, buscamos engendrar no campo da Literatura Comparada, analisando as narrativas e suas personagens destacando seus pontos de convergência para comprovar nosso estudo, fazendo um breve apanhado pela análise de personagens e da tradução intersemiótica, considerando as referências estéticas e históricas. Utilizamos para ajudar em nossa pesquisa os teóricos como: Robert Stam (2006), Tania F. Carvalhal (1994), Haroldo de Campos (1997), Wellek (1994), Eco (1989) entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, *Hamlet*, *Sons of anarchy*.

## ABSTRACT

The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark or as it became known Hamlet (1603), play by William Shakespeare, was written in the seventeenth century and has nuances of the complexity of human nature through their characters, are the soliloquies of the main character to the lines considered minor they are shrouded in a tragedy whose strong dramatic charge, full of "sound and fury" and love doses, pain and doubt. Hamlet, the main character and play the title encourages readers generations in any medium is displayed: theatrical, textual (printed) or audiovisual. This drive generates in many other authors intersemiotic translations of Hamlet. *Sons of Anarchy* (2008-2014), written by Kurt Sutter, is an example to incorporate part of Shakespearean elements such that constitute a Danish prince in rereading a couple on two wheels and leather jacket. Such approaches are the subject of study of this work that aims to establish an analytical comparison between the texts (theatrical and audiovisual) mentioned, we seek to engender in the field of comparative literature, analyzing the stories and their characters highlighting their points of convergence to prove our study, making a soon picking the analysis of characters and intersemiotic translation, considering the aesthetic and historical references. We used to help in our research theorists such as Robert Stam (2006), Tania Carvalhal F. (1994), Haroldo de Campos (1997), Wellek (1994), Eco (1989) among others.

**Keywords:** Comparative Literature, *Hamlet*, *Sons of anarchy*.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b>	<b>47</b>
<b>Imagem 2</b>	<b>48</b>
<b>Imagem 3</b>	<b>66</b>
<b>Imagem 4</b>	<b>66</b>
<b>Imagem 5</b>	<b>66</b>
<b>Imagem 6</b>	<b>67</b>
<b>Imagem 7</b>	<b>67</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>JT</b>	John Teller
<b>SOA</b>	Sons of Anarchy
<b>SAMCRO</b>	Sons of Anarchy Motorcycle Club Redwood Original

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
2. LITERATURA COMPARADA: UM DIÁLOGO ENTRE TEXTOS.....	20
3. APRESENTAÇÃO DAS NARRATIVAS.....	25
4. UM BREVE APANHADO SOBRE ANÁLISE DE PERSONAGENS .....	32
5. <i>HAMLET X SONS OF ANARCHY</i> : É OU NÃO É, EIS A QUESTÃO .....	35
5.1. Jax Teller/ Hamlet.....	38
5.2. Clay Morrow / Rei Cláudio .....	50
5.3. Gemma Teller-Morrow/ Rainha Gertrudes.....	54
5.4. Opie Winston e Tara Knowles/ Ofélia .....	56
5.5. Filip “Chibs” Telford e Nero Padilla /Horácio.....	58
5.6. As cartas de John Teller e o livro: <i>The life and death of Sam Crow: how the Sons of Anarchy lost their way</i> / O fantasma. ....	61
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	68
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71
ANEXO 1 .....	76

## 1. INTRODUÇÃO

A literatura em seus diferentes gêneros: narrativo, lírico e dramático, com suas possibilidades de releituras vem ganhando novos espaços dentro do suporte televisivo, o que ocorre desde o início do século XX. O diálogo feito com literatura por esse suporte traz para o meio imagético o que antes se resumia apenas a imaginação do leitor, abrangendo cada vez mais o uso dos textos literários em outros suportes de expansão cultural, com isso, diversificando e expandindo os conteúdos literários. Mesmo que muitas vezes seja exposto como algo sutil, esse diálogo tem sido utilizado assiduamente pelos meios televisivo e cinematográfico como base para filmes, séries, programas de entrevistas, telenovelas, documentários, etc. E nesse contexto de estudos de textos dialogando entre si, a Literatura Comparada envolve um abrangente campo de análises a qual oferece espaço para estudos de textos que se encontram em sistemas diferentes (mídias e suportes).

Através dessa perspectiva, muitos pesquisadores optam por pesquisar com a literatura dialogando os textos literários com suas adaptações, interpretações ou releituras, utilizando como base a Literatura Comparada, por ser uma linha de pesquisa que abrange várias áreas do conhecimento. Nesse campo interdisciplinar de estudos culturais amplo em que a Literatura Comparada está inserida, nosso estudo se forma a partir do diálogo entre uma obra televisiva: *Sons of Anarchy* (SOA<sup>2</sup>) – série da qual utilizaremos para análise cenas de alguns episódios das sete temporadas –, e uma literária: *Hamlet* (2010)<sup>3</sup>, tradução de Barbara Heliodora.

Nesse contexto sobre a expansão dos estudos da Literatura Comparada, Coutinho apud Medeiros (2011, p.2) esclarece que, contemporaneamente:

“a Literatura Comparada vem ampliando o âmbito de sua pesquisa, fazendo com que o lugar do texto literário na sociedade possa ser revisto. Sem o viés tradicional, passando-se a estudar a relação

---

<sup>2</sup> Sigla referente ao nome da série *Sons of Anarchy*.

<sup>3</sup> Edição: *Hamlet*, Rei Lear, Macbeth/ William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora.

entre literatura e vida cultural, outras artes e seu público.”  
(COUTINHO apud MEDEIROS, 2011, p.2)

Porém desde o início do século XIX, estudiosos como Mme. de Staël ao se interessar pela cultura e literaturas estrangeiras procuravam que os estudos comparados abarcassem o estudo sobre a cultura do outro com a necessidade de conhecer a literatura e culturas estrangeiras, o que é uma discursão que permeia o comparativismo, pois contribui para análises sobre a definição do que é os estudos comparados, fazendo, a partir desse interesse, surgir novas reflexões sobre o estudo da Literatura Comparada através de estudiosos como: René Wellek (1959), Benedetto Croce (1949), Claude Pichois e André Rousseau (1967), Marius-François Guyard (1951), Henry H. H. Remak (1961), Werner Friederich (1950), Harry Levin (1972), Ulrich Weisstein (1968), Tania Franco Carvalhal (1996), Eduardo F. Coutinho (1994) e entre outros.

Com essas novas reflexões e estudos, a literatura nos últimos anos tem ganhado uma gama de adaptações, interpretações e releituras, e essas adaptações fazem com que o público consumidor da cultura de massa conheça a história antes existente apenas nos textos literários, livros, folhetins, jornais, etc., ganhando novos formatos para seu leitor (público) que se adaptou a modernos meios de ler, assistir e ouvir a literatura, assim afirma abaixo Hutcheon que:

A adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público (HUTCHEON, 2011, p. 10).

Sobre adaptação, Robert Stam em *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade* (2006), explica a visão preconceituosa sobre o termo adaptação e acrescenta definições para os diferentes tipos de adaptações, seu impacto e suas vertentes, analisando e esclarecendo que a adaptação pode ser uma nova visão sobre o texto literário, uma releitura e interpretação do mesmo que foi utilizada para tentar agradar e alcançar um novo público, o mesmo afirma que a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema de alguma

forma fez um desserviço à literatura. Um conceito preconceituoso, pois, o uso da literatura no meio midiático utiliza-se de um suporte diferente, os quais são passivos a interpretações e exposições diferenciadas das que os textos literários disponibilizam ao leitor, ou seja, o cinema e televisão fornecem ao leitor (telespectador) uma imagem para o texto literário, mas essa imagem é fruto da imaginação de outra pessoa, a qual escolheu fazer uma releitura, interpretação ou adaptação desse texto. A adaptação pode existir inspirada em determinada obra literária, mas não precisa ser necessariamente uma cópia da mesma, nem recorrer às similaridades sempre.

A adaptação sobre uma perspectiva cultural faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Em um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas outro texto fazendo parte de um amplo contínuo discursivo (STAM, 2006, p. 24).

A adaptação e a literatura alcançam o mesmo patamar, nenhuma está acima do valor cultural da outra, pois ambas tornam-se meios de narrativas, possuindo *modus operandi* diferentes, portanto:

A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico. [...] A teoria da recepção também reafirma, indiretamente, o respeito pela adaptação enquanto forma. Para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido) (STAM, 2006, p.24).

Os diálogos entre obras assumem uma miríade de formas narrativas dentre quais se encontram a narrativa televisiva e literária, podendo a adaptação ou diálogo entre ambas tornar-se parte de discussões sobre da adaptação considerada ruim ou diferente da história do livro, esquecendo que a obra adaptada é basicamente um novo texto. Bazin aponta que tanto a literatura quanto o cinema têm diferenças de “estruturas estéticas”, e tais diferenças “tornam mais delicadas a procura e equivalências do cinema com o texto literário, [requerendo] mais invenção e imaginação por parte do cineasta” (BAZIN, 1999, p. 95). Ainda sobre a adaptabilidade, ele observa que “há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral do texto literário e tentam não se inspirar no livro, mas adaptá-

lo ou traduzi-lo para a tela” (BAZIN, 1999, p. 93). Diante do pensamento de Bazin sobre a adaptabilidade, ao analisarmos um texto em outro suporte que não seja o literário, devemos observar os valores que são utilizados para a adaptação, pois ao passar de um meio para o outro, não é só apenas uma transferência de texto, está envolvida uma nova abordagem, visão e interpretação sobre o mesmo, pois “seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 1999, p. 82-83), ele também esclarece que é inevitável que o cinema dialogasse com outras artes isso inclui a literatura. Robert Stam (2008) resume a postura de Bazin sobre a adaptação da seguinte forma:

Bazin argumentou que a adaptação fílmica não era uma prática vergonhosa e parasítica, mas sim criativa e produtiva, um catalisador do progresso para o cinema [...] Bazin zomba dos que se sentem ultrajados com o abuso da literatura supostamente cometido pelas versões fílmicas, afirmando que a cultura em geral e a literatura em particular não têm nada a perder com prática da adaptação. As adaptações fílmicas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular [...]. Bazin sugere que a adaptação, longe de ser ilegítima, tem sido uma prática perene em todas as artes (STAM, 2008, p. 332).

A adaptação como releitura do texto fonte é um novo olhar sobre o mesmo, e traz consigo uma especificidade da interpretação do leitor/autor da adaptação, pois é a sua visão sobre o texto e sua ideia de como o texto será recebido pelo público, acarretando em perdas e ganhos (ao texto) as quais são normais em uma adaptação. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma “extremamente moralista, usando termos como infidelidade, traição, violação e vulgarização para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida” (STAM, 2006, p. 19). Talvez não seja o intuito das adaptações alcançar o objetivo de fidelidade literária e sim criar um novo texto ou simplesmente fazer um diálogo entre ambos sem ser necessariamente uma cópia do texto base. Porém, para Stam a fidelidade não deve ser o foco de julgamento da adaptação, pois como o mesmo afirma:

Consequentemente, o adaptador desfruta de mais liberdade para atualizar e re-interpretar o romance. A existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela “fidelidade”, ao mesmo

tempo em que estimula a necessidade de inovação. Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais “sincronizada” com os discursos contemporâneos (STAM, 2006, p.42).

A adaptação, como o próprio livro, nem sempre é feita para agradar ao público, e nem sempre alcançam esse objetivo, então, pensando assim, o texto ganha forma aos olhos do telespectador, faz-se uma releitura do texto original e constrói-se uma adaptação para o sistema imagético. Nessa releitura e construção para o sistema midiático perde-se e ganha algumas partes do texto original, e nessa euforia da adaptação muitas vezes só percebemos as semelhanças entre ambos os textos se analisarmos minuciosamente, e se já nos deparamos com o texto base antes, assim acaba-se comparando os textos automaticamente sem nenhum compromisso. Nesse contexto podemos introduzir a tradução de um sistema para outro e a ideia de transluciferação descrita por Haroldo de Campos, pois estaremos tratando nesse trabalho sobre um diálogo entre obras que são de sistemas diferentes, mas que contém semelhanças significativas quais serão analisadas no decorrer desse trabalho.

Quando se estuda a Literatura Comparada, nos deparamos com outros campos de estudos que se envolvem com a comparação, como é o caso da Tradução. Para melhor entendimento do processo de tradução e sua junção com a Literatura Comparada, buscamos compreender o processo de transcrição ou transluciferação<sup>4</sup> apresentados por Haroldo Campos em *Transluciferação mefistofáustica*<sup>5</sup>, que em seus estudos sobre a tradução de poemas explica como ocorre o processo de tradução e os objetivos que o processo de tradução teria que percorrer para alcançar seu objetivo, colocando nas mãos do tradutor o poder de modificar o texto contanto que no processo de tradução não se perca a essência que o texto original pretendia passar. Trazendo as afirmações de Campos para a tradução de um texto literário para o televisivo<sup>6</sup>, como já mencionado ao fazer uma releitura (tradução) de um meio para outro se perde e se ganha, esse processo de tradução de Campos nos ajuda a compreender a essência de ambos os textos

---

<sup>4</sup> Reconfiguração dos elementos “fonosemânticos” do texto original para o texto traduzido, a tradução de Haroldo Campos.

<sup>5</sup> Sobre o caráter luciferino e satânico da intervenção do tradutor.

<sup>6</sup> Programas, séries, filmes, minisséries etc., textos que são utilizados ou relativo à televisão; televisual.

analisados nesse trabalho, buscando através da Literatura Comparada e na tradução (transcrição ou transluciferação) de um suporte para outro os pontos onde os textos dialogam e convergem diretamente e indiretamente. De acordo com COSTA:

Transcrição é um neologismo cunhado por Haroldo de Campos para nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a fazer funcionar o próprio processo de significação original numa outra língua. Essa proposta retoma criativamente o “modo de intencionar” do original e o recria de modo artístico, através de sutilezas da forma e da linguagem em português. Mas isto ocorre de tal forma que acaba por tornar-se o que o escritor brasileiro chama de “transluciferação mefistofáustica” (COSTA, 2013, p. 7).

Sendo a transluciferação uma forma criativa de tradução a qual ao traduzir procura-se a essência do texto original e tenta trabalhá-la no novo meio para qual está traduzindo o texto, conseqüentemente não se perde, mas se recria, se transcreve, o novo texto ganha a alma do texto fonte, mesmo que não seja uma tradução literal. Portanto, como vimos ao estudarmos a Literatura Comparada, podemos nos deparar com os conceitos de tradução, pois ambas se entrelaçam, por que a literatura é um campo de pesquisa acessível que consegue abranger outros sistemas onde a Literatura Comparada pode exercer sua função pelo simples fato de que existe uma união entre as artes, como ressalva no caso da literatura e o cinema:

Um estudo comparado focando literatura e cinema só se realiza pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as artes e, talvez, de todos os elementos que mantêm literatura e cinema em estado sincrônico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como o principal ela entre as duas (GUALDA, 2010, p. 205).

Nosso estudo também adentra no campo da série televisiva, ou seja, a Narrativa seriada, portanto ver-se necessário para dar respaldo ou desenvolvimento de nossa análise algumas considerações sobre a Narrativa seriada. A Narrativa seriada surgiu muito antes da televisão em forma de cartas, sermões, folhetins, telenovelas, novelas de radio, filmes, etc, segundo Zanetti (2008):

A serialização faz parte da estética audiovisual contemporânea, contendo elementos que possibilitam a continuidade de certos

produtos – através de capítulos, episódios e temporadas – e o desenvolvimento de novas obras, com mais ou menos variações. (ZANETTI, 2008, p.72)

Esses elementos que possibilitam a continuidade tende a fornecer para o público um conteúdo mais detalhado e amplo, e tem o trabalho de instigar o telespectador ou leitor a esperar pelo próximo episódio oferecendo ganchos<sup>7</sup> que possam manter a curiosidade do leitor acessa para que esse assista o produto seriado oferecido. Machado (2001) define a serialidade como:

[...] essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns aos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. (MACHADO, 2001, p. 83)

Assim sendo o estudo da Narrativa seriada deve se ater a essa fragmentação, observar quais elementos são relevantes para análise, uma série pode ter mais de cem episódios divididos em diversas temporadas, quais devem ser levados em consideração para aqueles que irão analisar a Narrativa seriada. É preciso escolher quais episódios, de qual temporada e quais elementos serão estudados, em meio a essas escolhas a atenção com a serialização da narrativa deve ser levada em consideração para que não se perca o foco da história que está sendo contada e para que os elementos estudados não fiquem soltos dentro da análise sem dar sentido ao que se propõe dentro do estudo assim perdendo o foco do que se está analisando.

O diálogo que apresentaremos nesse trabalho também entra em contato com a interação entre artes, nesse caso, texto literário (*Hamlet*, 2010<sup>8</sup>) e texto televisivo (*Sons of Anarchy*, 2008), buscando engendrar no campo da Literatura Comparada. O intercâmbio entre os diferentes tipos de linguagem é um campo rico para a Literatura Comparada, e de acordo com a teoria de Clüver, entendemos que o estudo interartes é rico e significativo não importa em que mídia se encontre, porém para o estudioso:

---

<sup>7</sup> Ferramenta narrativa que visa a manutenção do interesse do espectador na obra.

[...] um texto isolado – seja lá em que mídia ou sistema sógnico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor. [...] O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através de fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos com possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação (CLÜVER, 1998, p.19).

Clüver aborda também o termo Intermidialidade, envolvendo a tradição dos estudos comparados das artes, bem como as novas inter-relações entre as diversas mídias, definindo o Intermidialidade como:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediários das intertextualidades inerentes em textos singulares (CLÜVER, 2008, p. 224).

O desenvolvimento de estudos interartes para o campo acadêmico tem tido um impacto significativo, envolvendo outros estudos, como a Literatura Comparada e suas ramificações, fazendo com que um único objeto de estudo, possa ser uma fonte rica para novos estudos. Segundo Clüver:

Teorias de intertextualidade resultaram na percepção de que intertextualidade sempre também implica intermidialidade, porque pré-textos, inter-textus, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudo da intermidialidade (CLÜVER, 2008, p. 222).

Com base nessa afirmativa sobre a qual respalda que esse é um campo de estudo rico e cheio de possibilidades, nosso trabalho pretende, através dos estudos apresentados e principalmente a Literatura Comparada, fazer um análise comparativa dos textos citados. Dividiremos nosso estudo da seguinte forma: O segundo capítulo dedicaremos à apresentação teórica do nosso estudo, sua origem,

definição e conceitos. No terceiro capítulo trataremos de maneira sucinta as narrativas dos textos envolvidos, tendo como equivalente às semelhanças e diferenças. No capítulo quatro procuramos explicar conceito de personagens, entrando na perspectiva semiótica e sua importância dentro da narrativa e, por fim, no capítulo cinco, o qual ocorre o desenvolvimento de nossa análise. Nesse capítulo, analisamos e comparamos as personagens, esclarecendo os pontos que consideramos essenciais para comprovação de nosso estudo.

Utilizamos para ajudar em nossa pesquisa os teóricos como: Robert Stam (2006), Tania F. Carvalhal (1994), Haroldo de Campos (1997), Wellek (1994), Eco (1989) entre outros.

## 2. LITERATURA COMPARADA: UM DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

A Literatura Comparada é uma área de estudo em constante expansão, desde sua origem no final século XX tem se revelado extensos e sucessivos diálogos culturais e textuais nessa área de pesquisa, abrangendo a literatura de forma geral. Bakhtin e sua teoria da linguagem, percebendo que os textos em sua maioria retomam a um texto anteriormente escrito, desenvolve a noção de *dialogismo*, a qual esclarece que os textos em si estabelecem diálogos externos ou internos com outros, e que podem acontecer em meios sociais distintos.

Nossas palavras não são 'nossas' apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam (TEZZA, 1988, p. 55).

A afirmativa de Cristovão Tezza sobre a teoria dos textos, aborda um dos elementos chaves da teoria da linguagem de Bakhtin sobre a palavra do outro, a qual assegura que os textos são de todos aqueles que os leem, não apenas daquele que o escreve. Os textos vivem, se expandem e se modificam. Assim como o dialogismo a Literatura Comparada busca destacar e analisar aspectos que dialoguem entre si em diferentes textos, épocas ou cultura sendo definida por Steiner como:

Tudo que se passa entre as línguas, entre os textos de períodos históricos ou de formas literárias diferentes, as interações complexas de uma tradução nova e das que a precederam, a antiga, mas sempre viva rivalidade entre as letras e o espírito, todo esse comércio é o da literatura comparada (STEINER, 2001, p.159).

Essa definição do que é a Literatura Comparada se entrelaça com o dialogismo de Bakhtin, cujo expressa a mesma ideia sobre o diálogo entre textos, expondo que mesmo em culturas, tempo e literatura diferentes permanecem vivos dentro de outros textos. Indo mais além para definir Literatura Comparada Steiner afirma que:

[...] a Literatura Comparada é, na melhor das hipóteses, uma arte de ler rigorosa e exigente, um estilo de ouvir ou ler atos de linguagem que privilegiam certos componentes desse ato. Esses componentes não são negligenciados em qualquer modo de estudo literário, porém na literatura comparada eles são privilegiados (STEINER, 2001, p.158).

Portanto, privilegiar os textos que são focos do estudo comparado é um dos componentes da literatura que deve ser considerado ao comparar textos, pois a Literatura Comparada não se baseia apenas na comparação, o estudo comparado é associar, analisar, interligar e considerar na prática da mesma, para Machado e Pageaux (1988, p.17) é “proporcionar o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem do facto e do texto literários, segundo a natureza da questão levantada pelo investigador”.

Sabemos que a Literatura Comparada é uma linha de pesquisa que busca estudar possíveis diálogos existentes entre dois ou mais textos que podem possuir pontos relativamente similares, portanto é responsável por interpretar as relações entre narrativas interculturais, que pode ser influenciada pela tradução do leitor ao ler o texto. Outro teórico sobre o tema, Tânia Carvalhal (2006, p.6), afirma que a Literatura Comparada “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”, já Remak amplia essa visão sobre a Literatura Comparada quando considera:

O estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK apud CARVALHAL 1998, p.74).

A Literatura Comparada nessa concepção é mais que apenas uma comparação entre literaturas, ela abrange outras esferas culturais, podendo estudar elementos do passado e elementos do presente em conjunto, abraçando diversas áreas do conhecimento, pois a Literatura Comparada não estuda um objeto isolado, pois nada vive isolado: “Todo mundo empresta a todo mundo, e este grande esforço de simpatias é universal e constante”, como formulou Philarète, apud Carvalhal

(1998, p. 9). Ainda sobre o olhar de Carvalho (2006, p. 06), “a literatura é uma forma de investigação que confronta uma ou mais literaturas”. Porém, acreditamos que o ponto de vista de Peterle (2011) abrange um campo de investigação mais vasto que a afirmativa de Carvalho, pois ela diz que “a Literatura Comparada proporciona o estudo do diálogo entre as literaturas e entre outras expressões humanas”. Assim os estudos comparados não são apenas no campo da literatura, ou seja, não são apenas comparação entre literaturas, mas comparação entre literatura e outras formas de comunicação cultural, o que já vem sendo dito por teóricos anteriormente citados. Com base nessas linhas de raciocínio, seria possível falar de uma gama de reflexões sobre essa área de conhecimento e a força que ela vem adquirindo desde seu surgimento na França, e que nem sempre foi vista com essa visão ampla que possui atualmente. Tania Carvalho explica a Literatura Comparada, era um estudo entre elementos de um mesmo campo de estudo e sua ampliação para outros campos de estudo foi alcançada aos poucos.

A literatura comparada surgiu como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, como um protesto contra o isolacionismo de muitos historiadores da literatura francesa, alemã, italiana, inglesa, etc. Foi freqüentemente cultivada por homens que se posicionavam nas fronteiras entre nações ou, pelo menos, nos pontos limites de uma nação (WELLEK apud CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 109).

René Wellek, estudioso da Literatura Comparada e Teoria Literária, propôs-se distinguir os significados da expressão “Literatura Comparada” delimitando a Literatura Comparada como o estudo de qualquer literatura, portanto, não se limita a apenas um método de pesquisa, estando entrelaçada com a história e a crítica literária. Para Vele (apud Carvalho; Coutinho 1994, p.109), a Literatura Comparada “tem o imenso mérito de combater o falso isolamento das histórias literárias nacionais”. Sobre outra perspectiva a:

concepção de literatura comparada como uma atividade crítica, considerando-a mesmo como sinônimo de crítica literária e opondo-se, frontalmente, àqueles que estabeleciam limites entre as duas, distinguindo investigação de fontes da análise crítico-interpretativa dessas mesmas fontes (MACHADO, 2009, p. 26).

Em *A crise da literatura comparada* Wellek (apud Carvalhal; Coutinho, 1994) menciona a definição de Van Tieghem e sua distinção a literatura "comparada" da literatura "geral" como insustentável, pois para Teghthem a Literatura geral seria um estudo das várias literaturas, enquanto a Literatura Comparada estaria restrita entre apenas a duas literaturas e suas inter-relações. Portanto:

A tentativa de se restringir a, "literatura comparada" a um estudo do "comércio exterior" entre literaturas é certamente infeliz. A literatura comparada seria, em seu objeto de estudo, um conjunto incoerente de fragmentos não relacionados: uma rede de relações constantemente interrompidas e separadas dos conjuntos significativos. O *comparatista qua comparatista*, neste sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, e seria impedido, até mesmo, de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, uma vez que nenhuma obra pode ser inteiramente reduzida a influências externas ou considerada um ponto irradiador de influência sobre países estrangeiros apenas (WELLEK apud CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 109).

As fronteiras que tentaram erguer entre Literatura Comparada e Literatura Geral iriam, segundo Wellek (apud Carvalhal; Coutinho, 1994, p.110), limitar a Literatura Comparada a "uma mera subdisciplina que investiga dados acerca de fontes estrangeiras e reputações de escritores". Essas definições sobre a Literatura Comparada esclarecem o que é a análise de um estudo comparado, dando ênfase ao diálogo entre culturas, lugares e campos diversos que divergem do seu conceito de origem. Desde que foram formulados, os estudos comparados passaram por diversas mudanças, das quais podemos notar nas definições citadas acima. Carvalhal e Coutinho descrevem a função dos estudos comparados com as seguintes considerações:

Investigar como as nações aprenderam umas com as outras, como elas se elogiam e criticam, se aceitam e rejeitam, se imitam ou distorcem, se entendem ou interpretam mal, como elas abrem os corações ou se fecham umas às outras, mostrar que as individualidades, como períodos inteiros não são mais do que elos de uma cadeia longa e multifilamentada que liga passado e presente, nação a nação, homem a homem – estas, em termos gerais, são as tarefas da história da Literatura Comparada (COUTINHO e CARVALHAL, 1994 apud PETERLE, 2011).

Produzir Literatura Comparada é perceber a relação entre pelos menos dois textos. Podemos dizer que a Literatura Comparada é uma forma de interpretar dois ou mais textos, possibilitando uma exploração ampla sobre como esses textos se convergem e divergem, levando em consideração que no desenvolvimento dos estudos comparados de modo geral, vale ressaltar que o comparativismo clássico identifica as distinções e semelhanças, e atualmente a Literatura Comparada faz um diálogo entre as coesões entre textos, procuramos então estabelecer um diálogo textual, o qual terá como base os estudos comparados mais atuais, priorizando o diálogo entre obras. A Literatura Comparada traduz de certa forma as equivalentes nos objetos estudados, buscando desvendar as equivalentes entre as obras.

Nosso trabalho se esforça em destacar e analisar os pontos de diálogos entre dois textos, revelando a construção dos personagens e da narrativa através do estudo comparado, acreditando-se que foram parcialmente baseados em uma obra posterior, busca-se analisar como se dá o diálogo entre as narrativas, quais pontos dentro do texto *Hamlet* de Shakespeare foram utilizados por Kurt Sutter em *Sons of Anarchy*.

### 3. APRESENTAÇÃO DAS NARRATIVAS

*Hamlet*, peça de William Shakespeare escrita provavelmente entre 1606 e 1607, é considerada uma das peças de maior sucesso do dramaturgo. Schilling apud Apuhl (2001, p1.) destaca que *Hamlet* é a peça mais longa escrita por Shakespeare (4.042 linhas com 29.551 palavras, 73% delas em verso e 27% em prosa), segundo Fonseca (2004), cerca de dois terços da peça são falas de Hamlet (príncipe). A peça, de acordo com Heliadora (2010), teve alguns “problemas” editoriais, problemas que resultaram na publicação de outros textos (em quartos<sup>9</sup>) conhecidos como *bad quarto*<sup>10</sup> que segundo a mesma era uma aberração muito mais curta do que a obra de Shakespeare, com trechos sem nexos no Q1 [edição *in-quarto 1*]<sup>11</sup>. Isso mudou já em 1604, quando foi publicado o Q2 [*in-quarto 2*], que provavelmente é uma cópia do primeiro texto Shakespeare. Em 1623, quando foram publicadas as obras completas de Shakespeare, encontrou-se novas alterações no texto, desapareceram cerca de 225 linhas do Q2 e apareceram mais ou menos 85 linhas que compunham o texto do F1 [*in-folio 1*]. Acredita-se que foram partes vistas nas peças quando encenadas e acrescentadas ao texto. Heliadora (2010) afirma que as edições modernas da peça incluem tanto o que está incluído em uma quanto em outra das formas impressas.

Um exemplo a notar é que, *Hamlet* de Shakespeare pode ter seu enredo advindo de um possível *Ur-Hamlet*<sup>12</sup>. Acredita-se que *Ur-Hamlet*, encenado por volta de dez anos antes do *Hamlet* de Shakespeare, por sua vez, teria sua origem na tragédia de *Hamlet* do francês Belleforest em 1570, que teria sido uma interpretação das histórias dinamarquesas de Saxo Grammaticus escrito em Latim no século XII. Este, talvez, tenha sido o primeiro *Hamlet*, porém são especulações. O historiador Schilling Voltaire apud Paula Puhl (2003) afirma que a fonte original do texto *Hamlet*

<sup>9</sup> Um livro no qual a folha é impressa dobrado ao meio duas vezes, fazendo quatro folhas ou oito páginas, é conhecido como um Quarto.

<sup>10</sup> Um termo técnico elaborado pelo bibliógrafo AW Pollard para se referir a certos textos iniciais de peças de Shakespeare que ele acreditava não foram impressas a partir de um manuscrito. [http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095440524\\_15-03-2016](http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095440524_15-03-2016)

<sup>11</sup> A abreviatura bibliográfica para \* Quarto: portanto, "QT *Hamlet*" (ou *Hamlet* Q1') significa primeira edição *in-quarto* de *Hamlet*, Q2 *Hamlet* significa a segunda edição *in-quarto* de *Hamlet*, e assim por diante".

<sup>12</sup> O nome dado a uma peça de autoria desconhecida, que pode ter sido a principal fonte para o *Hamlet* de Shakespeare. A primeira referência a tal peça é encontrado no prefácio de Thomas \* Nashe para Menaphon por Robert \* Greene (1589).

encontra-se na *Gesta Danorum*, obra de *Saxo Gramaticus*, (1150-1206), escrita em latim, mas que recebeu o título de *Danish History*. Na edição inglesa de 1514, Shilling também afirma que a versão que chegou às mãos de Shakespeare é a de Belleforest, intitulada de *Histoires Tragiques*, de 1570, a qual foi modificada por ele, criando outros nomes para os personagens e algumas partes do enredo. Paula Guhl (2003) acredita que, mesmo tratando-se de uma “adaptação” de uma obra já existente, o fervor de *Hamlet* está no significado das suas personagens. Com poder analítico do caráter humano, Shakespeare demonstra nessa peça um forte senso de conhecimento da consciência humana. *Hamlet* para Holden é uma:

Obra produzida mais ou menos na metade da vida criativa de Shakespeare, *Hamlet* é um divisor de águas na forma como o dramaturgo via a si mesmo e suas habilidades. Tudo o que já havia escrito parece, de repente, uma preparação para esse momento, à medida que ele voa mais alto e atinge horizontes mais amplos para mostrar todos os prismas de sua arte perfeita, encantando a platéia com arroubos de imaginação e sabedoria analítica cujos mistérios jamais serão completamente desvendados (HOLDEN, 2003, p. 173).

Shakespeare poderia ter utilizado acontecimentos de seu cotidiano para compor o enredo de suas peças, seus personagens e o ambiente onde elas ocorrem. *Hamlet* é uma peça na qual existe um aprofundamento da fragilidade e complexidade humana, além de ser uma peça de tragédia baseada na vingança, onde o desejo da mesma é explícito bem no início do texto.

*Hamlet* faz parte da tragédia de Shakespeare contra a “tragédia de vingança”, não pertencendo a gênero nenhum. De todos os poemas, é o mais ilimitado. Como reflexão sobre a fragilidade humana em confronto com a morte, a peça tem como rival tão somente as escrituras do mundo (BLOOM, 2004, p.17).

O enredo se passa na Dinamarca, o reino que está em disputa territorial com a vizinha Noruega. O rei da Dinamarca, Hamlet<sup>13</sup>, morre, e o filho príncipe Hamlet retorna de sua viagem de estudos para casa, possivelmente para subir ao trono, porém, quando chega encontra o tio Cláudio casado com a rainha Gertrudes (mãe do príncipe). Um fantasma com traje e semelhança idêntica ao rei tinha

---

<sup>13</sup> Serão utilizados a escrita dos nomes dos personagens de acordo com o livro *Hamlet* (Shakespeare, 2010) traduzido para o português por Barbara Heliodora.

aparecido nas ameias do castelo para os guardas durante a noite e, posteriormente, ressurge para o príncipe e declara que realmente é o fantasma do rei morto, e que foi assassinado pelo irmão, que o matou com intuito de subir ao trono e casar-se com a rainha. Hamlet, a partir desse momento, começa a observar o que acontece a sua volta, e a desconfiança toma conta de sua personalidade muitas vezes se questionando sobre as declarações do fantasma e, por fim, resolvendo dar crédito as palavras proferidas pelo falecido rei, tomando as dores da vingança. O príncipe torna-se determinado a vingar o pai, e depara-se com questões filosóficas e morais, que fazem com que aparente está enlouquecendo.

Ofélia, filha de Polônio, que é o braço direito de Cláudio (atual rei), é o interesse amoroso do príncipe Hamlet, Polônio culpa o amor mal resolvido entre Ofélia e Hamlet de ser o motivo da loucura do príncipe. O rei Cláudio percebe que o príncipe é um problema a ser resolvido, pois descobre que Hamlet (filho) desconfia seriamente de como se deu a morte de Hamlet (pai) e, com isso, confirma as desconfianças do príncipe durante o desenrolar da peça. A desconfiança de Cláudio de que Hamlet sabe a verdade sobre a morte do pai é aumentada depois da encenação de uma peça, a qual demonstra como possivelmente o rei foi morto.

Enganos acontecem durante a peça, e o príncipe mata Polônio, pensando que era Cláudio. Ofélia fica supostamente louca e suicida-se depois da morte do pai e do desprezo de Hamlet. Laertes, o irmão de Ofélia, retorna para Elsinore. Encorajado por Cláudio, com intuito de vingar a morte do pai e da irmã, organiza um duelo entre ele e Hamlet, entretanto, é uma armadilha para Hamlet. A espada de Laertes tem veneno na ponta, o rei Cláudio, pensando na possível vitória de Hamlet, prepara de antemão um vinho com veneno para o brinde do vitorioso Hamlet. Hamlet começa vencendo o duelo, para comemorar, a Rainha bebe o vinho do copo com veneno destinado a seu filho, ao mesmo tempo, Laertes fere Hamlet com o florete (arma utilizada na esgrima) envenenado, depois, eles acabam acidentalmente trocando as armas e Hamlet fere Laertes também com o florete envenenado. Quando o jovem percebe o plano do rei Cláudio, obriga o rei a beber da taça envenenada, por fim, Laertes absolve Hamlet da culpa da morte de Polônio, os três homens morrem um após o outro e a peça chega ao fim com Horácio, melhor amigo de Hamlet, ficando vivo para contar a história da tragédia do príncipe dinamarquês,

enquanto o castelo está sendo invadido por Fortimbrás com seu exército e encontrando o príncipe, o rei e a rainha mortos.

Segundo Bloom (2001, p.863), “se não fosse Shakespeare, seríamos muito diferentes, pensaríamos diferentes”. Shakespeare provavelmente escreveu essa peça como uma avaliação sobre a natureza humana. Hamlet é uma peça sobre vingança, onde o protagonista tem um destino a cumprir, deu sua palavra e necessita cumprir com ela, mesmo repleto de questionamentos sobre sua decisão. O príncipe dinamarquês é muitas vezes medroso e hesitante antes de agir, e em outras cenas é destemido e decidido. Essa ambiguidade pode ser uma das coisas que aproxima Hamlet ao público. Não é a história de um herói clássico, o autor nos conta a história de um homem cheio de dúvidas sobre o que deve fazer sobre o que é certo e errado. Shakespeare trabalha com os sentimentos e ações realistas do ser humano, e suas tragédias retratam o que o caráter humano é capaz de fazer em situações de ódio, vingança, traição, amor, amizade etc., sentimentos próprios do ser humano.

Quando analisamos as tragédias de Shakespeare, também observamos a transformação sucessiva de toda a realidade – que age sobre suas personagens – em contexto semântico dos atos, pensamentos e vivências dessas personagens: ou verificamos diretamente as palavras (palavras das feiticeiras, do fantasma do pai, etc.) ou acontecimentos e circunstâncias, traduzidos para a linguagem do discurso potencial que interpreta (BAKHTIN, 2003, p. 404).

A obra de Shakespeare, por ser uma peça em que as personagens não necessitam de sofrer a influência de um narrador, o qual pode influenciar a perspectiva do público pela sua forma de narrar à história, leva-nos a sentir a força da personagem com maior ênfase, através de seus atos, palavras ou omissões dos mesmos, deixando o espectador perceber a verossimilhança da essência humana presente nos textos e que também está em cada personagem. Essa essência está presente nessa peça, assim como em outras de Shakespeare, o que justificaria o fascínio pelas obras do bardo.

Barbara Heliodora destaca algumas características das tragédias Elisabetanas, nas as quais peças de Shakespeare igualmente se encaixam. Essas características são relevantes para nosso trabalho, pois vemos nelas muito das características utilizadas na série drama que é também fonte de nosso estudo.

1ª) vingança é a principal ação da peça, temos que ver o que a provoca, como ela é planejada e sua execução; 2ª) a vingança é a causa da catástrofe: não pode aparecer depois da crise, tem de ser parte dela; 3ª) normalmente mostra fantasma(s) exigindo vingança; 4ª) há hesitação na execução da vingança; 5ª) há demora na execução, que não é repentina mas, sim, longamente planejada; 6ª) aparecem elementos de loucura real ou fingida e 7ª) a contra-intriga do antagonista é forte, bem armada e recebe considerável ênfase (HELIODORA, 1998, p. 103).

Essas características nos são relevantes para nossa pesquisa, pois ajudará e servirá como pontos de comparações entre os textos estudados, especialmente o contexto central do enredo, a traição e a vingança, ou seja, a morte do rei pelas mãos do irmão, o casamento com a rainha e o filho que busca vingança pela morte do pai. Analisaremos como foi feito o diálogo entre obras principalmente na figura de suas personagens.

A literatura é repleta de signos, por isso alguns textos são possíveis de serem utilizados no cinema ou na televisão como base para uma nova visão do texto original. Sabe-se que essa releitura enfrenta polêmicas, porém não podemos anular o seu valor em detrimento da literatura. Campos fala sobre isso:

Quando o assunto em pauta envolve a relação da literatura com o cinema, estabelecem-se, de antemão, questões polêmicas e discussões bizantinas. A maior parte dos teóricos lamenta que o cinema, no afã de narrar uma história, apele à literatura, por acreditarem que a película perde aquilo que chamam de “específico fílmico”. Entretanto, como “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar (CAMPOS, 2003, p. 43).

Assim, alguns autores de séries ou filmes podem utilizar textos literários para dar um toque a mais em seu trabalho, ou simplesmente para ter como base uma história antes explorada em outro suporte e que já teve ou tem sucesso com o público alvo, nesse caso o texto literário, pois é pensando no público que vai assistir a série ou o filme que o texto fílmico é montado, servindo de atração para capturar a atenção do telespectador, que pode ou não ter lido o livro que serviu de base referencial para o texto fílmico, mas usando do conhecimento prévio da atratividade,

que anteriormente aquele texto teve para com o público. O produtor ou escritor de uma série utiliza-o para estabelecer essa relação entre mídia, literatura e público.

Esse diálogo entre obras (literatura e mídia) torna-se possível porque ambos compartilham de uma mesma inclinação. Independentemente da perspectiva teórica aplicada, o texto literário e o texto fílmico possuem estruturas narrativas. A identificação de tais estruturas é o que possibilita a análise das semelhanças e das diferenças. Em outras palavras, permite ao receptor verificar que espécie de diálogo existe na relação entre tais narrativas.

O outro texto que analisamos, *Sons of Anarchy*, é uma série estadunidense escrita pelo produtor, ator e escritor Kurt Sutter<sup>14</sup>, e sua história acontece na cidade fictícia de Charming, onde um grupo de motociclistas funda um moto clube, que funciona ilicitamente com ponto para tráfico de armas da região. Tal região é disputada por outros clubes, e essa disputa deixa a região em constante conflito por território. John Teller, o fundador e primeiro presidente do clube, os denominados *Sons of Anarchy* (SAMCRO<sup>15</sup>), morreu, e em seu lugar, o seu amigo, braço direito e tido como irmão, Clay Morrow (todos dentro do clube se tratam como irmãos), sobe ao posto de presidente, casa-se com a viúva Gemma Teller e preside o legado deixado por John Teller. O herdeiro da cadeira na cabeceira da mesa da presidência do clube por direito seria Jax Teller, filho de John e Gemma, mas por confiar no padrasto e irmão de clube, o mesmo deixa-o comandar o moto clube como presidente e senta-se ao seu lado como vice-presidente. Jax encontra, ainda nos primeiros episódios da série um livro escrito por seu pai descrevendo o futuro que pretendia para o clube e sua inclinação para tirar o clube da ilegalidade, com isso começa a observar e desconfiar seriamente do padrasto, colocando em xeque suas decisões sempre que pode. No decorrer da série, cartas de John Teller são entregues a Jax, essas cartas expõem Clay como culpado da morte de John, a partir desse momento, Jax passa a planejar sua vingança, e por fim busca a concluir matando Clay. Jax tem um amor de adolescência o qual tenta proteger das coisas ruins que ocorrem por causa dos envolvimento ilegais de SAMCRO, porém o seu grande amor (Tara) morre e Jax resolve concluir os planos de seu pai se vingando e afastando seu clube de todos que o prejudicam

---

<sup>14</sup> Kurt Leon Sutter roteirista, diretor, produtor e ator norte americano.

<sup>15</sup> Sigla utilizada para referir-se aos membros *Sons of Anarchy*. SAMCRO (Sons of Anarchy Motorcycle Club Original Redwood)

Os enredos citados se entrelaçam a ponto de identificarmos um diálogo entre ambos e notarmos que *Sons of Anarchy* têm tudo para ser Hamlet vestido de jaqueta de couro montando uma motocicleta, abordado em um contexto e linguagem diferentes, estes os quais pretendemos explorar no decorrer do nosso trabalho.

#### 4. UM BREVE APANHADO SOBRE ANÁLISE DE PERSONAGENS

A teoria da literatura destaca sobre os estudos das narrativas que se deve respeitar a análise de três elementos – personagem, tempo e espaço –, sem diferenciação.

Diferentemente da literatura, onde o personagem é criado pelo escritor e recriado pelo leitor, no cinema são inúmeros os agentes criadores: o roteirista, primeiro e talvez maior pai do personagem, abre espaço em seguida para toda uma equipe que transformará os “seres de papel” (BASTOS, 2010, p.6).

Para a análise das personagens em uma obra, procura-se observar como essa personagem é destacada no texto, e qual sua importância dentro do espaço e tempo da obra, destacando seus pontos negativos e positivos, suas ações, relações e dificuldades. A personagem é um signo dentro de um sistema de signos, segundo Bastos (2010, p.15), “Philippe Hamon, inspirado pelos estudos de Ferdinand de Saussure, é um dos teóricos a estudar a personagem sob a perspectiva semiológica, e que essa visão expande a noção de personagem para todo e qualquer sistema semiótico” e dessa forma:

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz (HAMON apud REIS, 1994, p. 315).

A análise e comparação das personagens vão de encontro com a semiótica, pois através do estudo dos mesmos pode-se aprofundar no estudo comparado de personagens. A personagem é um dos principais componentes do romance, teatro ou cinema; tem extrema importância na obra, pois ela dá sentido ao enredo. Citando o conceito de Forster *apud* Candido:

A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida (p.48).

Porém, deve-se lembrar de que as personagens são seres fictícios, e que mesmo sendo inspiradas em pessoas reais, as mesmas são obras de um autor que as insere dentro da obra, dando características e pensamentos os quais foram criados pelo autor. Ao falar de personagem, devemos creditar para que tipo de obra elas foram criadas, pois a personagem do romance, do teatro e do cinema diferem relativamente em sua posição de relevância dentro da obra, dependendo do espaço para o qual ela foi criada ou adaptada. Segundo Candido et all, (2009, p. 63) “a personagem no romance é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal.” Já no teatro, o autor fala que a personagem é a totalidade da obra, ou seja, nada na peça existe sem passar pela personagem, não existe obra teatral sem a personagem, pois o foco no teatro está na personagem. “Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (Candido et all, 2009 p.64). Sobre a importância da personagem nas narrativas, a personagem teatral se difere da literária e cinematográfica também pelo fato de que as duas últimas podem utilizar-se de imagens em suas narrativas, as quais, em parte, podem excluir a personagem por determinado tempo da narrativa sem alterar o andamento da obra. Já no teatro, o palco não pode ficar vazio.

Uma personagem muda não pode permanecer sozinha no palco. Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. o homem é centro do universo (CANDIDO *et all* p. 23).

A personagem e a narrativa se entrelaçam de uma maneira que um não se sustenta sem o outro. Sobre essa ligação entre narrativa e personagem, pode-se dizer que eles são inseparáveis nos romances bem estruturados. No livro *A personagem de ficção*, de Candido et all (2009, p.40) o autor diz que “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” e que é “Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobre tudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula”. Chegamos ao ponto de maior relevância para nosso estudo, pois o foco maior será dado as personagens das obras analisadas que estão inseridas no meio teatral (peça de Shakespeare, *Hamlet*) e no meio televisivo (série *Sons of Anarchy*), o qual utiliza-se da narrativa

imagética para expor a estrutura narrativa e personagens ao público, que esse recurso narrativo dá aos personagens maior mobilidade e desenvoltura no tempo e no espaço dentro da obra. Esse recurso narrativo é capaz de criar personagens tão intensos quanto aqueles criados no teatro e no romance.

As personagens das obras estudadas nesse trabalho são, na nossa concepção, adaptados uma das outras, pois acreditamos que a obra de Sutter tem muito da obra de Shakespeare, principalmente se fazendo presente nas personagens e narrativa, as quais serão cerne dos próximos tópicos.

## 5. *HAMLET* X *SONS OF ANARCHY*: É OU NÃO É, EIS A QUESTÃO

I don't want to overplay that but it's there. It's not a version of Hamlet but it's definitely influenced by it.<sup>16</sup> Kurt Sutter<sup>17</sup>

Partindo dessa afirmativa do produtor da série *Sons of Anarchy*, surgiu nosso estudo. No primeiro momento, ao pensarmos no enredo da série, percebe-se uma estreita semelhança com a tragédia do príncipe Dinamarquês, o que nos fez querer analisar quais pontos estão presentes de um no outro, principalmente no que se trata das personagens. Para isso fizemos uma análise parcial do enredo e dos personagens, buscando neles algo dos personagens da narrativa Shakesperiana. De princípio é perceptível algo relevante entre as obras, portanto, nosso primeiro ponto de comparação e tradução pretende focar nas narrativas.

Shakespeare utilizou grandes temas em suas peças, tais como: corrupção, poder, ambição desmedida, sexo, vingança, justiça, tirania e traição; os quais o núcleo familiar é naturalmente o foco desses temas. A família molda seus personagens, que ultrapassam a época que as peças foram criadas e chegam aos dias atuais com uma nova roupagem, mas com a mesma força de atração. Nas peças de Shakespeare suas personagens desenvolvem uma força e magnetismo que se opõem a todos os dissabores da vida. Isso não ocorre em *Sons of Anarchy*, que em nossa concepção é baseado na *Tragédia de Hamlet o príncipe da Dinamarca*. *Hamlet* e *SOA* tem uma estrutura de personagens e narrativa bem similar, cujas se convergem apesar de serem textos que foram adaptados para diferentes tipos de leituras (televisão/literatura/teatro).

Os textos narram à história de um lugar que enfrenta invasões e guerras territoriais (na cidade fictícia da série a briga por território é uma disputa para a venda de armas ou drogas), embalada pela perda de um homem poderoso que era inspiração e admirado por todos, do filho, herdeiro, que perdeu o pai e descobre que o mesmo foi assassinado covardemente por alguém da família<sup>18</sup>. Deparando-se com os verdadeiros acontecimentos por trás da história da morte de seu pai, enfrenta a passagem dos bens e poder, os quais seriam seus por direito, para as mãos do

<sup>16</sup> “Eu não quero exagerar, mas ele está lá. Não é uma versão de *Hamlet*, mas é definitivamente influenciado por ele.” (Tradução nossa)

<sup>17</sup> (Disponível em: [http://www.askmen.com/entertainment/special\\_feature\\_400/406\\_sons-of-anarchy-5-things-you-didnt-know.html](http://www.askmen.com/entertainment/special_feature_400/406_sons-of-anarchy-5-things-you-didnt-know.html). Acesso em 23 de novembro de 15).

<sup>18</sup> Família de sangue e família adotada (os membros do clube em *SOA* tratam-se como irmãos dentro de uma grande família).

padrasto que se casou com a viúva, logo após a morte daquele que era amado, respeitado e admirado por todos que cercam esse núcleo familiar. As narrativas também nos apresentam o filho que enfrenta o dilema da vingança ao descobrir, por palavras ditas pelo próprio pai, que foi assassinado, quem foi seu carrasco, e que espera a justiça ser feita. Mortes, drama, tragédia, e atos que geram ações e reações, e que ao serem analisadas em conjunto, colocam as narrativas em diálogo. Com base na definição antes mencionada de tragédia de Barbara Heliodora:

1ª) vingança é a principal ação da peça, temos que ver o que a provoca, como ela é planejada e sua execução; 2ª) a vingança é a causa da catástrofe: não pode aparecer depois da crise, tem de ser parte dela; 3ª) normalmente mostra fantasma(s) exigindo vingança; 4ª) há hesitação na execução da vingança; 5ª) há demora na execução, que não é repentina mas, sim, longamente planejada; 6ª) aparecem elementos de loucura real ou fingida e 7ª) a contra-intriga do antagonista é forte, bem armada e recebe considerável ênfase (HELIODORA, 1998, p. 103).

Percebemos que os textos de nosso estudo utilizam-se do drama, morte e dúvidas pessoais, da mesma maneira. Em *SOA* temos também um fantasma, que apesar de não pedir a vingança diretamente nem repetidamente, está presente e introduz a dúvida e a vontade de vingança através de suas palavras. Existe uma revelação de um crime secreto que precisa ser revelado e é revelado gerando o terceiro ponto, que é o vingador jurar vingança. Em *SOA*, a partir do momento que ele (Jax) jura se vingar da morte do pai, ele não tem dúvidas sobre a vingança, pois sabe que tem que se vingar e planeja como o fará. Desde o primeiro momento, as dúvidas que percebemos em Jax são apenas direcionadas as ideias de seu pai sobre o futuro de SAMCRO. Partimos para o quinto item, pois o quarto não está presente em *SOA*. Jax adia a vingança para proteger o clube, e enquanto a vingança contra o assassino de seu pai não é realizada ele se tortura, e planeja todos os passos para realizá-la. A dissimulação está presente desde o começo da série, percebe-se isso entre todos dentro e fora do clube. A dissimulação torna as relações políticas de SAMCRO em um jogo de poder mais amigável, quando Jax enfrenta sua dúvida sobre que caminho o clube está, e qual deve seguir. Ele bate de frente com Clay e os dois são dissimulados a ponto de fingir que está tudo bem entre eles com o intuito de alcançarem o mesmo objetivo, que é o bem do clube ou a preservação da vida de ambos.

O texto de Sutter carrega, em nossa concepção, muito da tragédia Shakesperiana, pode-se perceber isso através, não apenas da narrativa, mas ao analisarmos as personagens e suas posições dentro da mesma. As semelhanças com relação ao protagonista nos remetem a definição de tragédia, que em geral tem como objetivo provocar terror ou piedade do telespectador, baseada na trajetória do destino do protagonista herói, que provavelmente está envolvido em acontecimentos trágicos, o que ocorre nas narrativas estudadas.

Jax Teller é o atormentado príncipe Hamlet. As outras personagens dentro da narrativa nos lembram de alguns personagens de Shakespeare como: Clay Morrow/ Rei Cláudio, Gemma Teller- Morrow/ Rainha Gertrudes, Opie Winston e Tara Knowles /Ofélia, Filip "Chibs" Telford e Nero Padilha/ Horácio (para essas personagens identificamos dois equivalentes dentro da série), as cartas e o livro *The Life and Death of Sam Crow: How the Sons of Anarchy Lost Their Way*/O fantasma do rei Hamlet. Esses serão, respectivamente, as personagens que analisaremos.

O enredo se desenvolve de braços dados com os personagens, e não se pode pensar em enredo sem ligá-lo aos personagens que irão viver as tramas da história, pois é através dos personagens que tudo que o autor quer passar para o público acontece e se desenvolve no texto literário e televisivo, como vemos na afirmação a seguir:

[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CANDIDO, 2002).

Existem pontos bem semelhantes, e também um abismo de diferenças, principalmente se analisarmos o contexto histórico em que foram criados, Hamlet entre os séculos XVI e XVII e SOA no século XXI, e a que público pretendiam atingir.

A série *Sons of Anarchy* conta com 7 (sete) temporadas, teve início em 2008 e término em 2014. Iremos comparar os personagens chave, que exemplificam e ilustram com mais efetividade a relação entre a série e a obra, destacando como objeto de análise e comparação seis personagens de *Hamlet* e seus análogos em SOA. Na peça de Shakespeare, *Hamlet*, destacamos: Hamlet, Cláudio, Gertrudes,

Horácio, Ofélia, e, por fim, o fantasma do rei Hamlet para comparação. Apresentaremos também algumas imagens da série das quais aludem para nós a obra de Shakespeare.

### 5.1. Jax Teller/ Hamlet

Na cidade fictícia de Charming<sup>19</sup>, Jax Teller é filho do fundador e ex-presidente do moto clube *Sons of Anarchy*. Quando adulto entra para SAMCRO e torna-se irmão de clube, título herdado de berço.

Jax é enteado do novo presidente da SAMCRO, Clay Morrow. Essa personagem, da qual é equivalente para nós a personagem do príncipe Hamlet, carrega consigo o mesmo fardo do príncipe dinamarquês, quando se depara com as palavras escritas pelo pai em um livro/diário e posteriormente cartas, as quais relatam os planos que seu pai tinha para consertar o Motorcycle Club que pertence à família, e a desconfiança no amigo e irmão de clube que acreditava querer lhe matar. Como Hamlet, que acreditava ter que consertar o mundo: “Hamlet – [...] O tempo é de terror. Maldito fado, ter eu que consertar o que é errado [...]”. (Shakespeare 2010, p. 76), Jax enfrenta o fardo de tentar consertar o clube ao perceber que há algo de podre em SAMCRO, principalmente depois de ler o que seu pai escreveu, e que precisa agir antes que tudo o que seu pai deixou caia na ruína. Jax é uma personagem calculista e paciente, traça cada passo que irá dar compassadamente, o que nos remete a Hamlet, que arquiteta sua vingança traçando planos para que os envolvidos se entreguem sem que ele suje suas mãos para isso após descobrir a verdade sobre a morte do pai e o envolvido por trás da mesma, porém os planos nem sempre ocorrem como planejados.

Quando é mostrado ao telespectador o contado de Jax com as ideias e vontades do pai para o futuro do clube, temos outra alusão a um personagem comum (o fantasma do pai) entre os textos, na fala da mãe de Jax: “... não quero o

---

<sup>19</sup> Encantador/ Encantado (tradução nossa). O nome da cidade onde a trama se passa carrega um significado na sua tradução e de seu nome seu lema. Charming é o lugar encantador “Qual o nome já diz tudo”, para nós esse nome dado a cidade deixa claro ao espectador no primeiro momento, que a cidade, como a história que ela será cenário são ficcionais.

fantasma de Jonh Teller envenenando o Jax”.<sup>20</sup> (Temporada 01, Episódio 01, intitulado “Pilot”), se referindo ao marido morto como fantasma, o que nos remete a figura do fantasma em Hamlet, a qual é o estopim das desconfianças e principal incitador da busca pela vingança. E a frase dita por Gertrudes para Hamlet lembra muito a frase dita acima: “Não continues sempre de olhos vagos, procurando teu pai no pó da terra (...) (Shakespeare, 2010, p. 45).

Outro ponto de destaque é que dentro e fora de SAMCRO, Jax é tratado como o príncipe diversas vezes durante a série por ser o Vice-presidente e o filho do antigo Presidente do clube. Uma das primeiras frases direcionadas a ele pelo atual líder do clube, que é seu padrasto, é “Não é fácil ser rei”<sup>21</sup> (Temporada 01, Episódio 01, intitulado “Pilot”), já esclarecendo a condição de herdeiro da cadeira na cabeça da mesa do clube. Em outra cena na Temporada 03, Episódio 03, intitulado “Caregiver” Jax é chamado de príncipe pela agente June Stahl da ATF “ Eu tinha que ter certeza de que o príncipe se tornaria o traidor.”<sup>22</sup>

Tanto Hamlet quando Jax tentam se distanciar da família. Hamlet no início da peça quer voltar a Witternberg, porém fica a pedido de Gertrudes e Jax na 2ª temporada tenta sair do clube para se afastar de tudo de ruim que Clay faz e resolve ser nomad<sup>23</sup>, porém problemas com Gemma fazem com que Jax resolva permanecer no clube. Em ambos os textos Jax e Hamlet são levados a ficar próximo a família por causa do amor e respeito por suas mães. Vemos no diálogo a seguir Gertrudes falando para Hamlet:

Rainha: Não deixes tua mãe perder-se em preces;  
 Não nos deixes, Não vá a Witternberg.  
 Hamlet: A vós, senhora, eu obedecerei.  
 (SHAKESPEARE, 2010, p.47)

A relação de Jax com o livro que o pai deixou ficar restrita apenas a Jax, ele não fala sobre o livro diretamente para ninguém, ele apenas especula sobre o

<sup>20</sup>A cena ocorre aos 32 minutos e 53 segundos no episódio 01 da primeira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2008.

<sup>21</sup>A cena ocorre aos 05 minutos e 33 segundos no episódio 01 da primeira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2008.

<sup>22</sup>A cena ocorre aos 46 minutos e 08 segundos no episódio 03 da terceira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2010.

<sup>23</sup>Motoqueiro sem um motoclube oficial.

que o pai pensava do futuro de SAMCRO, guarda segredo das palavras que o pai escreveu, que muitas vezes são direcionadas apenas a Jax:

“A primeira vez que li Emma Goldman não foi em um livro. Eu tinha 16 anos, caminhando perto da fronteira de Nevada. A citação estava pintada na parede, em vermelho. Quando vi aquelas palavras, foi como se alguém as tivesse arrancado de dentro da minha cabeça. Anarquismo representa a libertação da mente humana e do domínio da religião. Libertação do corpo humano do domínio da propriedade. Libertação das algemas e da contenção do governo. Representa a ordem social baseada na liberdade de grupos de indivíduos. O conceito era puro, simples, verdadeiro. Me inspirava, acendeu o fogo da rebelião. Mas ultimamente, eu aprendi a lição que Goldman, Proudhon e outros aprenderam: a verdadeira liberdade requer sacrifício e dor. A maioria dos seres humanos pensam apenas que querem liberdade, quando na verdade eles anseiam pela escravidão da ordem social, leis rígidas e materialismo. A única liberdade que o homem quer realmente é a liberdade de ficar confortável.” ( Trecho do Livro “Vida e Morte de SAM CROW: Como os **Sons Of Anarchy** perderam seu caminho).<sup>24</sup>

“Eu me vi perdido, em meu próprio Clube. Confiava em poucos, temia a maioria. Nomad, oferecia uma saída, um exílio. Não sabia se partir ajudaria a destruir essa coisa que criamos, não sabia se era um ato de força ou covardia. Eu não sabia... então fiquei. Fiquei porque, no fim, o único meio era sofrer sob o peso disso.” (Trecho do Livro “Vida e Morte de SAM CROW: Como os **Sons Of Anarchy** perderam seu caminho).<sup>25</sup>”

Hamlet pede e guarda segredo sobre o aparecimento do fantasma de seu pai, nesse ponto os dois personagens se convergem. Hamlet pede que seus amigos guardem segredo sobre o fantasma e passa a “agir” feito louco depois do encontro com o mesmo. Jax além de não contar sobre o livro, passa a agir diferente depois que o lê, observando e analisando cada passo de Clay. O mesmo ocorre com o príncipe da peça de Shakespeare, ambos foram incitados a acreditar que o mundo e as pessoas com quem viviam até aquele momento não eram o que eles achavam ser. Hamlet pede segredo: “Se até agora silenciaram isso, guardai silêncio ainda por mais tempo” (SHAKESPEARE, 2010, p.54), Jax guarda segredo sobre o que encontrou (livro) e sobre o que leu. Todas as vezes que Jax vai ler o livro sempre se encontra sozinho, portanto, apenas ele sabe os desejos do pai e o que estava escrito no livro. Em sua maioria, as cenas em que Jax está lendo as palavras de seu

<sup>24</sup> 4º Episódio da 1ª temporada.

<sup>25</sup> 10º episódio da 2ª temporada

pai, ele se encontra no telhado do clube, local que lembra-nos as ameias<sup>26</sup> do castelo na peça Shakesperiana.

Os momentos de leitura de Jax é a forma da qual ele se encontra com o “fantasma” de seu pai. Em *Hamlet*, o príncipe conversa e vê o Fantasma do Rei Hamlet, já na série o fantasma do pai do protagonista está presente nas palavras escritas no livro, e ambos são atormentados pelas palavras dos pais e incitados a esquecer dos mortos, pois eles podem levar à mente sã a loucura ou corrompe-la. Horácio e Marcelo tentam convencer Hamlet de não ir ter com o fantasma do rei, pois acreditam que nada de bom virá depois:

Marcelo: [...] Polido com que ele acena e o convida  
 A segui-lo; não julgo aconselhável fazê-lo.  
 Horácio: E não irá senhor de modo algum. [...]  
 Horácio: Não, não vá, senhor  
 Hamlet: Por que temê-lo?  
 [...]  
 Horácio: E se ele o levar para a corrente,  
 Ou para esses rochedos perigosos  
 Que pendem debruçados sobre o mar,  
 E lá venha a tomar formas terríveis  
 Que possam privar da lucidez  
 E conduzi-lo à loucura? [...]  
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 64)

O mesmo ocorre com Jax durante a série, pois ele é aconselhado a deixar o passado de lado e esquecer-se do pai, não explicitamente, mas ocorre. Jax começa a série como o príncipe (vice-presidente) amado e bondoso, mas por causa dos acontecimentos que envolvem o falecido pai, o padrasto corrupto e o clube saindo dos eixos, ele torna-se cada vez mais sedento de vingança e se embriaga com o poder durante o curso da série. Ele fica na área cinzenta entre anti-herói e vilão. Além dos acontecimentos na narrativa que fazem Jax parecer Hamlet, destacamos o sobrenome Teller (o orador, aquele que fala)<sup>27</sup>, para esclarecer que dentro da peça Hamlet é o que mais fala. Portando, acreditamos que Sutter utilizou esse nome para fixar ainda mais que a peça está presente na série, que Jax é o seu Hamlet, referindo-se ainda ao nome Jax (JT: Jackson Teller e JT: John Teller), que tem as mesmas iniciais do nome do seu pai. Como Hamlet, ele leva consigo até

<sup>26</sup> A ameia, em arquitetura militar, é a abertura, no parapeito das muralhas de um castelo ou fortaleza, por onde os defensores visavam o inimigo.

<sup>27</sup> Tradução nossa

através do nome a presença do amado e saudoso pai, o que faz muitas vezes com que Jax queira ser e agir como seu pai. No começo da série o clube está em guerra contra clubes rivais, os quais disputam territórios dentro da cidade fictícia de Charming e Jax tenta, por muitas vezes, apaziguar essa situação de guerra, que ocorre desde a época que seu pai estava no comando do clube. O mesmo faz isso após descobrir, através do livro/diário deixado por JT<sup>28</sup>, que o autor do manuscrito pretendia acabar com essas disputas e tirar o clube do envolvimento com tráfico de armas.

Alguns episódios que nos dão indícios de que Jax é o Hamlet dentro da série e que a série tem muito da peça, são os episódios *To Be part. 1* e *o Be part 2*, ambos da 4ª temporada, a qual retratam a descoberta da culpabilidade da morte de John Teller por Clay. A espera de Jax, para concluir a tão esperada vingança lembra-nos das artimanhas (a encenação da peça) em Hamlet para conseguir a declaração de Cláudio sobre a morte do rei. Nesses episódios Jax atua, dissimula e engole sua fúria contra Clay para garantir o bem do clube. As dúvidas e pesares que Jax carrega nos lembram muito Hamlet, pois ambos se embriagam com o poder de saber a verdade, a vontade de vingança e a raiva da espera para concretizar a mesma os tornam, muitas vezes, insanos. Observamos também que os nomes dos episódios nos remetem o famoso solilóquio de Hamlet “To be, or not to be...”, tanto que o episódio é praticamente voltado às ações e reações de Jax ao se deparar com a verdadeira razão da morte do pai. Antes as dúvidas e especulações dessa personagem eram sobre o destino do clube fora do contrabando, e nesses episódios acima citados ele descobre o verdadeiro motivo da morte do pai. Jax está planejando sair do clube e ir embora com a esposa e filhos, porém a descoberta do assassinato de seu pai e do culpado o fazem escolher ficar e se vingar. Acreditamos que o título dos episódios se entrelaça com a decisão que a personagem tem que tomar: decisão de ir e ser o pai e marido que sua família merece ou ficar e ser o líder que seu clube precisa (clube que também é sua família). Hamlet e Jax têm que escolher se vingar e suportar o que vier por causa de sua decisão. Solilóquio antes mencionado:

Hamlet: To be, or not to be : that is the question  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer

---

<sup>28</sup> John Teller, pai de Jax Teller.

The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles [...] <sup>29</sup>  
(SHAKESPEARE, 1899, p.98-99)

Jax decide ser o que nasceu para se tornar, ou seja, presidente de SAMCRO, tornando-se o “To be” (ser) presidente e membro do clube e deixando o “To be” (estar) com sua mulher e filhos fora de suas escolhas novamente. Lembremos que a busca de Hamlet para a ordem através de vingança lhe custou à vida e a erradicação da família real. O fim de Jax e do clube não ficam longe da extinção também, já que ele ao tentar tirar o clube de problemas acaba encontrando muito mais, levando-o a se afastar do que restou de sua família. Percebemos que em *Sons of Anarchy* existe mais três episódios que tem os títulos retirados de frases da obra de Shakespeare eles são: *Burnt and Purged Away* (episódio 12 da quinta temporada) que faz alusão a fala do Fantasma quando esse diz a Hamlet que está condenado ao purgatório: “Doom'd for a certain term to walk the night, And for the day confined to fast in fires, till the foul crimes done in my days of nature are burnt and purged away”. <sup>30</sup> (SHAKESPEARE, 1899, p. 43), identificamos também *To thine own self* (episódio 11 da quinta temporada) retirada da fala de Polônio dirigida a seu filho Laertes: “This above all : to thine own self be true, and it must follow, as the night the day, thou canst not then be false to any man. Farewell : my blessing season this in thee.” <sup>31</sup> (Shakespeare, 1899, p. 33) e *What A Piece Of Work Is Man* (episódio 9 da sétima temporada) o qual o título foi retirado da fala abaixo:

Hamlet : What a piece of work is a man !  
how noble in reason ! how infinite in faculty!  
in form and moving how express and admirable !  
in action how like an angel ! in apprehension how like  
a god! The beauty of the world! the paragon of animals!  
(SHAKESPEARE, 1899, p.77-78) <sup>32</sup>

<sup>29</sup> “Ser ou não ser, essa é a questão: Será mais nobre suporta na mente as flechadas da trágica fortuna, ou tomar armas contra um mar de escolhos”. (Shakespeare, 2010, p.118) Tradução: Barbara Heliodora

<sup>30</sup> “Condenado a vagar durante a noite, por algum tempo, e a jejuar de dia preso no fogo, até que este consuma e purifique as faltas criminosas”. (Shakespeare, 2010, p. 67) Tradução: Barbara Heliodora.

<sup>31</sup> “Sobretudo sê fiel e verdadeiro contigo mesmo; e com a noite ao dia, seguir-se-á que a ninguém serás falso”. (Shakespeare, 2010, p.58) Tradução: Barbara Heliodora.

<sup>32</sup> Que obra de arte é o homem, como é nobre na razão, como é expressivo e admirável, na ação é como um anjo, em inteligência, como um deus: a beleza do mundo, o paradigma dos animais. (Shakespeare, 2010, p.100) Tradução: Barbara Heliodora.

A corrida final de Jax é decidida pelo próprio personagem, que ao perceber que se deixou influenciar durante todo tempo pelas opiniões e conselhos de outros acabava sempre se dando mal, após perder a mulher, o melhor amigo, matar o padrasto e a mãe, resolve consertar a situação do clube de uma vez e se vê tomando a decisão de acabar com sua própria vida como um ato de redenção ao cansaço que já vinha enfrentando desde a morte de Opie (seu melhor amigo). Jax, em seu fim, aceita a morte com coragem e resignação, e deixa o clube em boas mãos, afastando seus filhos do mundo no qual ele viveu ao pedir a Nero, o único em quem ele confia (nossa equivalente a Horácio) para falar aos seus filhos que o pai deles não era um homem bom, que era um assassino e afasta-los do clube, para que não se tornem, como o pai, um bandido. Hamlet em seu fim trágico enfrenta seu inimigo e o mata, Jax mata Clay e todos aqueles que seriam prejudiciais para a futura manutenção de SAMCRO deixando claro para os membros do clube que na falta dele tudo estaria resolvido e o clube seguiria livre de complicações. Hamlet, ao perceber que está morrendo, favorece a Fortimbrás para que esse seja o novo Rei da Dinamarca. Esse momento está presente na citação a seguir:

Hamlet: Eu morro, Horácio!  
 O violento veneno me domina  
 O Espirito. Eu não vivo até que cheguem  
 Notícias da Inglaterra. Mas auguro  
 Que a eleição será de Fortimbrás.  
 Dou-lhe meu voto, embora na agonia.  
 (Shakespeare, 2010, p.235)

O favorecimento de Jax é para seu clube e sua família. Jax faz em seu fim o que basicamente Hamlet fez ao pedir para Horácio ser o orador dos acontecimentos para aqueles que ficaram. Hamlet perde toda sua família, e o único que lhe resta e em quem confia, é Horácio. Ao pressentir a morte Hamlet fala ao amigo:

Hamlet: [...] Horácio eu sinto a morte- [...]  
 Mas que seja tudo como for. Horácio:  
 Eu já estou morto e tu 'stás vivo; conta  
 Toda a verdade sobre a minha causa  
 Aos que ignoram  
 (SHAKESPEARE, 20010, p. 234)

O pedido do príncipe Hamlet, nos lembra-nos o pedido de Jax a Nero ao ir se despedir do amigo e dos filhos, sabendo que seu destino seria a morte, Jax prepara Nero para o que está por vir:

Jax: Preciso que você resolva alguns assuntos pra mim.  
 Nero: Que assuntos?  
 Jax: Está tudo aqui. Vou dar a Wendy a garagem e as casas. Quero que ela venda tudo, pegue o dinheiro e se estabeleça com as crianças em outro lugar. Talvez em Norco com você. [...] Onde quer que ela queira. Apenas que não seja em Charming.  
 Nero: O que você está fazendo, Jax?  
 [...]  
 Nero: E por que eu faria isso? Onde você vai estar?  
 Jax: Estou indo nessa, Nero.  
 Nero: Por quê?  
 Jax: Você sabe por quê?  
 [...]  
 Jax: Eu fiz o que sabia que tinha que fazer. [...] As mentiras acabam nos encontrando, cara. Eu tentei evitar. Fazer o certo me afastar delas. Isso é o que eu sou. Eu não posso mudar. Preciso que você me prometa que você garantirá que meus filhos vão deixar esse lugar. Assim eles não se tornarão o que me tornei.  
 Nero: Onde você vai?  
 Jax : Não tenho certeza.  
 [...]  
 Jax: Quando a hora chegar ela precisa dizer aos meus filhos quem eu realmente fui. Não sou um bom homem. Sou um criminoso e um assassino. Eu preciso que meus filhos cresçam odiando o que souberem de mim.  
 (*Sons of Anarchy*, 2014. Episódio 13, 7ª temporada)<sup>33</sup>

Outra fala de Hamlet que nos recorda um momento da série, na fala de percebemos a tristeza sobre como irão ser vistos, e pedem que a história verdadeira sobre o que aconteceu na vida deles seja repassada para aqueles que não estavam presente ou não entendiam as escolhas feitas. No caso de Jax, esse pede que a verdade seja dita sobre ele como mostrado nas imagens anteriores, o pedido é reforçado quando ele menciona a Nero o que quer que seja dito aos seus filhos, para que a história não se repita, todos precisam saber a verdade mesmo que essa seja cruel, provavelmente o pedido de Hamlet também tenha tido essa intensão.

Hamlet: Oh, Deus, Horácio! Que manchado nome  
 Deixarei eu. Se um dia me estimasse  
 Transfere um pouco essa felicidade,  
 E arrasta o teu alento pelo mundo  
 Pra contar a minha história.(Shakespeare,2010, p.234)

<sup>33</sup>A cena ocorre aos 34 minutos e 48 segundos no episódio 13 da sétima temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2014.

A intenção de Jax é esclarecida no diálogo, pois para ele não adiantará que os filhos saibam dele como um homem bom, pois seu desejo é que os filhos odeiem e se afaste de tudo que lembrar ele e SAMCRO. Ao pedir que Nero faça esse favor, acreditamos que Jax age como Hamlet, ao pedir que Horácio seja feliz e passe sua felicidade adiante. Na série, Nero é a personagem com caráter bom e irrevogável na qual Jax confia para fazer seus filhos homens bons, enquanto na peça Horácio é quem o príncipe confia o fardo de contar sua história.

Outro personagem da série cujo acreditamos também ser equivalente a Horácio, o que também reforça nossa análise, é Filip "**Chibs**" Telford. Chibs é seu braço direito depois que o mesmo torna-se Presidente de SAMCRO, é quem assume a cadeira de Vice-presidente dentro do clube, e é o único em quem Jax confia (fora do clube é Nero). Ambos em nossa concepção fazem o papel de Horácio, como conselheiro e amigo, então quando sabe que a única saída é sua morte, Jax procura ambos para confessar seus "pecados" e para que seus desejos sejam atendidos.

Horácio é o que mais sofre pela morte do príncipe, tanto que tenta tomar o resto do veneno que estava na taça que Gertrudes bebeu, mas Hamlet o impede. Chibs tenta não tomar a decisão de matar Jax (o voto do ceifeiro<sup>34</sup>), é convencido por Jax de que é a melhor decisão, pois Chibs agora ocupa o lugar de Vice-presidente do clube, portanto ele que deve ser o juiz e carrasco, como em Hamlet, ao pedir que Horácio conte a sua tragédia. Hamlet põe nas mãos daquele o poder de julgar e culpar os envolvidos na história. Horácio em princípio sua reação é não poder contar a história de Hamlet, pois pretende morrer junto com o príncipe em sua fala "Não creio que o faça. Sou mais romano antigo que de hoje: Ainda ficou alguma gota..." (SHAKESPEARE, 2010, p.234) a personagem fala ao príncipe a sua intenção, mas Hamlet o impede: "Se és um homem, entrega-me a taça! Larga-a! Peço-te! Hei de alcança-la!" (SHAKESPEARE, 2010, p.234), então Horácio aceita permanecer vivo e seguir com o pedido do amigo, aceitando que seu destino.

A dor maior para Horácio foi perder o melhor amigo e seu príncipe, e a dor de Chibs é a mesma, entregar o irmão de clube, seu amigo e Presidente ao ceifador (morte). Ambas as dores desses personagens são similares. E como bons amigos e

---

<sup>34</sup> Votação para que um membro seja morto por outro membro do mesmo motoclub, sem punição.

braço direito, ambos aceitam seguir a ordem de seu Príncipe/Presidente. Jax exige a Chibs “Preciso de sua palavra de que fará o que eu pedir”, esse promete fazer tudo o que lhe foi ordenado.<sup>35</sup>

Outro ponto de comparação entre Hamlet e Jax, é o momento que ambos percebem que suas ações foram extremas, acreditamos que, para Hamlet, foi a partir da morte de Ofélia, quando o príncipe vê que sua maneira de agir foi longe demais e se perdeu em sua vingança, e para Jax, as mortes de Opie e Tara o deixa perturbado. Tanto o príncipe, quanto Jax tornam-se mais frios e decididos sobre o que pretendem fazer depois dessas perdas, as quais para nós definem a personalidade de ambos até pouco antes de seu ato final a morte do príncipe e a morte de Jax. Hamlet, ao saber da morte de Ofélia, diz: “Quem é esse, cuja magoa é tão forte e tem tal ênfase, cujas palavras sobem as estrelas e as enchem de estupor? Aqui estou eu, Hamlet, o Dinamarquês” (SHAKESPEARE, 2010, p. 213) e assume seu amor perante todos: “Amei Ofélia; Quarenta mil irmãos, por mais que amassem, não somaria mais que meu amor” (SHAKESPEARE, 2010, p. 214). A dor de perder Ofélia é enorme para o príncipe, e Jax mostra a mesma dor ao perder tanto Opie quanto Tara. Podemos ver as reações de Jax antes e depois ao presenciar a morte do amigo no episódio 03 da 5ª temporada e a morte da mulher que ama no episódio 13 da 6ª temporada, as duas mortes para nós se compara a morte de Ofélia, pois a dor apresentada pelo personagem Jax e seu estado mental depois dessas mortes nos remete ainda mais a figura príncipe Hamlet e sua dor.



Imagem 1: Jax presenciando a morte de Opie. Temporada 05, Episódio 03, intitulado "Laying Pipe" (T05EP13).<sup>36</sup>

<sup>35</sup> A cena ocorre aos 25 minutos e 10 segundos no episódio 13 da primeira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2014.

<sup>36</sup> A cena ocorre aos 36 minutos e 26 segundos no episódio 03 da quinta temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2012.



Imagem 2: Jax chorando com Tara em seus braços morta. Temporada 06, Episódio 13, intitulado "A Mother's work" (T06EP13).<sup>37</sup>

Após a morte de Tara, Jax faz de tudo para pôr o clube nos eixos e para encontrar o culpado pela morte da amada. Sofre de remorso, pois acredita ser igualmente culpado pela morte tanto de Tara quanto a de Opie. Para nós a dor da personagem Jax, ao perder o amigo e o amor da sua vida, é igual à de Hamlet ao saber da morte de Ofélia.

Nas cenas de maior tensão e desespero (imagens 1 e 2) para intensificar os sentimentos expressados pelas personagens com veemência, percebemos que o diretor e a direção de fotografia da série utilizou para o enquadramento dessas cenas, foi o plano fechado (close-up), onde a câmera está bem próxima do objeto ou personagem, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta dando foco a expressão.

Entre as personagens que cercam o protagonista (Jax) existe uma personagem que deixa muitos fãs da série intrigados, pois aparece em poucos episódios, cuja loucura muitas vezes é representada nela e que aparece nos momentos de serenidade e decisão de Jax, a primeira vez no cemitério e a última nos seus minutos finais ao lhe ceder um cobertor nas duas vezes para que o mesmo se proteja, a primeira vez do frio, e a segunda para se ocultar de seus inimigos, cenas nas quais Jax está decidido e sereno sobre quais atitudes tomar. Jax e Hamlet se deparam com a loucura, e se deixam levar por ela para satisfazer e justificar seus atos. Em *Hamlet*, o próprio príncipe se “passa” por louco e faz todos acreditarem em sua loucura. No caso de Jax, a loucura aparece em forma de uma mulher (mendiga) que acompanha a personagem nos momentos decisivos de sua vida e se diz com problemas psicológicos de surtos de raiva (1ª temporada, Episódio 12, 2008). A representação dessa personagem em *SOA*, acreditamos que pode

<sup>37</sup> A cena ocorre aos 01 hora 20 minutos e 45 segundos no episódio 13 da sexta temporada. Capturada por nós da *série Sons of Anarchy*, /2013.

também ser Hécuba<sup>38</sup>, personagem corriqueira nas peças de Shakespeare. Em *Hamlet*, o príncipe se volta para Hécuba, em nossa concepção para se referir ao drama ao sofrimento dentro da peça que é representada em Hamlet, ou seja, Hécuba seria a representação da tristeza do sofrimento, Hamlet fala: “Por favor, continue. Ele é pelas jigas ou histórias obscenas, senão, dorme. Continue, vamos a Hécuba” (SHAKESPEARE, 2010, p.108). Ainda em outra passagem, Hamlet se espanta pelo fato do ator representar tão bem o sofrimento “Ter lágrimas nos olhos, o ar desfeito, a voz cortada, e todo o desempenho e as expressões de acordo com o papel? e tudo isso por nada! Só por Hécuba! Que lhe interessa Hécuba, ou ele a ela, para que chore assim?” (SHAKESPEARE, 2010, p.110-111). Segundo Pollard:

Hecuba's foreign and classical origins to an intimate, local setting, just as “milch” and “o’erteemed loins” emphasize her maternity. In evoking her, the player brings classical tragedy to Elsinore, to England, and to the domestic sphere, with a promise of powerful consequences for audiences. Other moments in the play, such as the ghost’s account of how his terrible story would affect “ears of flesh and blood,” also dramatize the affective and physiological consequences of tragic performances on their audiences, evoking the period’s discussions about the effects of tragic pathos on audiences<sup>39</sup> (Pollard, 2012, p. 1062).

De acordo com a visão de Pollard sobre o papel de Hécuba na peça de Hamlet, pode-se crer que o papel da mendiga tenha a mesma iniciativa de causar mais drama dentro da história e questionamentos sobre o sofrimento que os personagens serão alvo posteriormente, e esse sofrimento é encarnado pelo estado físico e mental da personagem da mendiga dentro da série e suas aparições esporádicas que geram discussões sobre a presença da mesma e sua fixação em ajudar Jax zelando por ele como se fosse sua mãe ou até mesmo uma representação da mãe de todos de SAMCRO. A personagem da mendiga lembra Hécuba também por sua aparência, que por mais miserável que seja, é ameaçadora, pois sua aparição pode ser uma pressagio de algo ruim que acontecerá. Na série ela

---

<sup>38</sup> Em Homero, Hécuba é descrita como uma figura marcada pela dedicação aos filhos e pelo sofrimento.

<sup>39</sup> Ao evocar ela, o autor traz tragédia a clássica de Elsinore, a Inglaterra, e à esfera doméstica, com a promessa de consequências poderosas para o público. Outros momentos na peça, tais como a conta do fantasma de como sua história terrível afetaria " ouvidos de carne e sangue ", também dramatizar as consequências afetivos e fisiológicos de performances dramáticas em suas audiências, evocando discussões do período sobre os efeitos da paixão trágica sobre o público. (tradução nossa)

é uma personagem omnipresente<sup>40</sup>. Como afirma Pollard (2012, p.1062) “Hecuba’s wretched state — bereaved, barefoot, and clothed only in rags — suggests powerlessness, but paradoxically intensifies her power.”<sup>41</sup>

Jax se rende a morte depois de matar seus inimigos e do clube, afasta-se de seus amigos para que seja mais fácil fazer o que tem que ser feito, como o mesmo deixou claro ao escrever para seus filhos “Agora entendo porque ser um líder requer isolamento. Tenho que me afastar dos que se afetam por minhas decisões. Aqueles que amo, assim como os que odeio.” (Episódio 01 da 6ª temporada). A personagem já sabia o que deveria ser feito para que tudo em seu clube e sua família ficasse nos eixos, Jax deixa Charming e SAMCRO para um novo presidente e segura das guerras entre os motos clubes, e um amigo confiável para contar sua história sem isenção da verdade. Hamlet deixou claro para Horácio que apoiava Fortimbrás como novo rei da Dinamarca e aceitando e recebe a morte de braços abertos: “Diz-lhe o que se passou e as ocorrências que me envolveram. O resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 2010, p.235).

## 5.2. Clay Morrow / Rei Cláudio

No enredo de *Sons of Anarchy*, Clay Morrow é o padrasto de Jax Teller, e assume como Presidente (por vezes é chamado de rei) de SAMCRO logo após a morte de John Teller. Casando-se com Gemma Teller, assume todos os negócios da família Teller obtendo o poder territorial, que o clube exerce dentro de Charming, em suas mãos. Clay era o melhor amigo, braço direito e considerado como um irmão por John Teller, porém tramou a morte de John e assumiu como Presidente dentro do clube de motociclistas comparando-o com o rei Cláudio da peça de Shakespeare, essas personagens tomam atitudes semelhantes. Vemos a semelhança entre o relacionamento de irmãos (de sangue ou de clube) do rei Cláudio com rei Hamlet e Clay com John, ambos como assassinos de seus “irmãos” e padrastos do herdeiro da Dinamarca (Hamlet) e do herdeiro de SAMCRO (SOA).

---

<sup>40</sup> Revestido de carácter sobrenatural, divino, de presença intemporal, constante, e em toda a parte em simultâneo.

<sup>41</sup> O estado miserável de Hécuba - despojado, descalço e vestido apenas em trapos -sugere impotência, mas, paradoxalmente, intensifica seu poder.

Clay, ao perceber que Jax sabe toda verdade sobre a morte de John, tenta armar também a morte do enteado para continuar no poder. Aparentemente, as mesmas características que tornam Clay uma pessoa ruim tornam também Cláudio, a ambição por manter o poder move essas duas personagens. Eles não hesitam em manipular as pessoas, são egoístas, sem escrúpulos, hipócritas e não hesitam em fingir ser um padrasto amoroso. Essas personagens não permitem que sua consciência se interponha entre eles e seus desejos.

Algo em comum com Cláudio pode ser mera coincidência, porém ambas as personagens matam por ganância e poder. Esses são elementos que ligam as personagens, o principal assassinato causado por esses personagens, não aparecem diretamente na peça nem na série, a morte do rei Hamlet é narrada ao príncipe Hamlet pelo fantasma do rei, a morte de JT é narrada através de uma carta enviada por JT para sua amante, carta qual JT menciona sua desconfiança sobre os atos de Clay cujo John Teller acreditava querer sua “rainha” (Gemma) e seu “reino” (SAMCRO), e esses atos são posteriormente confirmados a Jax por Gemma. Como vemos abaixo na fala no diálogo da peça e conseguinte na carta lida na série:

Fantasma: [...] Devo ser breve, Como de costume,  
 Dormia eu à tarde, no jardim;  
 Teu tio, aproveitando essa hora incauta,  
 Furtivamente, conduzindo um frasco  
 Com a maldita essência do memendro,  
 Me fez cair nas conchas das orelhas  
 Essas gotas terríveis, cujo efeito  
 Tem inimizade ao sangue humano [...]  
 Dormia eu, pois quando essa mão fraterna  
 Roubou-me a vida, o cetro e a rainha;  
 (Shakespeare, 2010, p. 69-70)

As cartas de John Teller foram endereçadas a sua amante em Belfast na Irlanda, elas são colocadas na mochila de Jax quando esse retorna de uma viagem do clube a esse país, as cartas são narradas por John Teller. Trechos das cartas:

“Querida Mo, não sei o que faria sem você. Estas cartas são a única coisa que me mantém são. Estou tão perdido aqui em Charming, nada parece familiar. O Clube, minha família... Todos são estranhos. Minha tristeza e introspecção os aterrorizam, deixam Gemma maluca, e a piedade de Clay se tornou um ódio profundo. Vejo meu melhor amigo e minha esposa mais próximos.

Não tenho ciúme algum, sinceramente, não sinto nada, nem ao menos medo. E eu sei que deveria estar com medo.

Minha presença aqui é um fardo crescente para todos, eu posso dizer que minha própria morte se aproxima [...] (Sons of Anarchy 3ª temporada, episódio 11, 2010)

[...] Eu sei que meus dias estão contados Mo, e quando essas letras pararem, você pode ter certeza que minha morte virá pelas mãos de minha esposa e do meu melhor amigo.

Pelo menos o meu doce Thomas não irá seguir essa vida, eu sinto muita falta dele. Eu só rezo para que Jackson encontre um caminho diferente, ele já me faz lembrar tanto de mim.” (Sons of Anarchy 3ª temporada, episódio 13, 2010)<sup>42</sup>

Na peça, o próprio rei confessa seu crime quando está rezando e o príncipe Hamlet houve tudo:

Rei: Meu crime é como um crancro; fede aos céus;  
 Tem toda a maldição das velhas eras –  
 A morte de um irmão. Rezar não posso,  
 Embora o meu desejo seja intenso,  
 Meu pecado é mais forte que esse intento  
 [...]  
 Se o fraterno sangue  
 Tornasse mais escura a mão maldita  
 Não haveria chuva que bastasse  
 Nos doces céus para torna-la branca?  
 [...]  
 Perdoai-me o assassínio cometido?  
 Não serve. Estou de posse dos proventos  
 Pelos quais fiz o crime – eis a coroa,  
 Minha própria ambição, minha rainha.  
 (SHAKESPEARE, 2010, p.145-146)

Como Hamlet ouviu da boca do algoz de seu pai a confissão do crime, Jax, mesmo sem saber da participação da mãe na morte de JT, recebe o relato de Gemma sobre a morte de John Teller (4ª temporada, episódio 12, 2011), Gemma conta a Jax sobre como Clay planejou a morte de JT e o motivo, maneira diferente de obter a confissão do assassino do pai, porém levamos em conta que apesar de não ser mencionado no relato de Gemma para filho sua culpabilidade na morte de JT, ela participou, mesmo que implicitamente, portanto não deixa de ser uma confissão. O diálogo entre mãe e filho se desenrola e a verdade vem à tona. Nesse

---

<sup>42</sup> Cena ocorre aos 59 minutos e 45 segundos no episódio 13 da terceira temporada.

momento específico da série, Gemma age como o Fantasma em Hamlet, esclarecendo os fatos desconhecidos pelo filho e incitando Jax a buscar vingança:

Gemma: Ele (Clay) temia que John iria destruir o clube. Então ele decidiu mata-lo. A primeira vez ele mandou a uma emboscada dos Mayans, desprotegido. Seu pai conseguiu escapar. Mas ele sabia que havia sido Clay que tinha armado tudo. E ele sabia que Clay iria tentar novamente. Ele previu que seria mecânico. Ele estava certo.

Jax: O acidente.

Gemma: A única pessoa que JT deixava trabalhar na moto dele era Lowell Sr. Clay deve ter... pagado ou ameaçado ele. Só pode ter sido ele que sabotou a Panhead<sup>43</sup>.

[...]

Jax: Como você sabe de tudo isso?

Gemma: As cartas. Especulação. A emboscada dos Mayans. John sabia que Clay iria matá-lo. E Clay sabia que essas cartas provariam isso. Era o suficiente para votar pela saída dele, desfazendo tudo pelo qual tinha trabalhado.

[...]

Jax: Por que você está me dizendo isso, mãe? Por que agora?

Gemma: Porque eu sei o quão perigosos os segredos podem ser. E é a hora de todos nós contarmos a verdade. Clay Morrow matou seu pai. Roubou aquela cadeira dessa família. [...] Ele é um assassino e traidor. E só há uma coisa a fazer agora, Jackson. Por seu pai, sua família e seu clube. Está em você. É quem você é. Clay tem que morrer. Leia elas. Veja pela própria mão de seu pai. E depois você o mata, Jax. Mate Clay antes que ele se levante e ataque primeiro. E quando estiver feito você toma seu lugar à frete dessa mesa que pertence aos Teller. Que pertence a você.

(*Sons of Anarchy*, 2011, o diálogo ocorre aos 35 minutos e 52 segundos do episódio 13 da quarta temporada)

Para nós, as cartas também fazem o papel do Fantasma, pois é apenas através delas que Jax descobre de fato que Clay matou seu pai, como Hamlet sabe diretamente pelo fantasma do rei. Clay não desmente as cartas dando a certeza a Jax que as palavras escritas nelas são verdadeiras e que ele realmente assassinou John Teller.

A morte do rei Cláudio acontece pelas mãos de Hamlet, a morte de Clay vem pelas de Jax (A cena ocorre aos 37 minutos e 57 segundos do episódio 11 da

---

<sup>43</sup> Panhead uma motocicleta Harley-Davidson, assim apelidado por causa da forma distinta das capas de cadeira de balanço.

6ª temporada, 2013). Na obra de Shakespeare, Hamlet obriga Cláudio a beber o resto do veneno, o qual o próprio Cláudio havia preparado para o príncipe.

Hamlet: Aqui, assassino  
 Incestuoso e danado, bebe agora  
 Esta poção. Nela está tua jura.  
 Vai, segue a minha mãe.  
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 233)

Outro ponto em comum são os nomes das personagens, comparando a grafia, Cláudio tem as mesmas iniciais que Clay, e isso é recorrente em outros personagens.

### 5.3. Gemma Teller-Morrow/ Rainha Gertrudes

A matriarca da família Teller-Morrow, old lady<sup>44</sup> e rainha de SAMCRO Gemma Teller-Morrow, que tem uma moral duvidosa e tenta a todo custo manter a família unida, se esforçando sempre entre ganhar a afeição de seu filho e ficar do lado de seu marido, ela remete a volúvel rainha Gertrudes.

Gemma é tratada por todos como uma rainha, respeitada e temida por todos dentro do clube e casada com Clay, com quem tem um relacionamento de amor e cumplicidade, gerado pela morte de John Teller, que ambos arquitetaram, mas ela acabou se afastando dos planos, deixando a culpa inteiramente nas mãos de Clay. A suspeita da participação de Gemma na morte de JT não existe, mesmo que ela tenha participado, Jax não suspeita da mãe. Em Hamlet, a suspeita sobre Gertrudes é abrandada pelo o fantasma do rei Hamlet, que a exime da culpa por se casar com Cláudio. O Fantasma do rei Hamlet fala com o filho e dá a entender que a rainha foi seduzida e enganada, caindo assim nos encantos de Cláudio e pede para que o remorso que ela sente seja sua penitência:

Fantasma: Essa víbora, adúltera e incestuosa,  
 Cujos feitiços, cujos dons traiçoeiros,  
 Pérfidos dons, que prendem e seduzem,  
 Souberam conquistar para luxúria  
 A aparente virtude da rainha  
 [...]  
 Não mancha teu espírito, nem deixa

---

<sup>44</sup> Esposa ou namorada.

Tu'alma agir contra tua mãe, entregue-a  
 Aos céus; e que os espinhos que ela guarda  
 No seio a firam de remorso.  
 (SHAKESPEARE, 2010, p.69-70)

Na carta de John Teller, ele trata a figura de Gemma quase da mesma maneira, quando diz não sentir mais ciúmes dela, sabendo que ela e Clay estão se tornando próximos. Gemma, como Gertrudes, fica do lado do marido principalmente quando a verdade sobre a morte de John Teller ainda não veio à tona. Assim que Jax descobre a verdade, Gemma decide ficar do lado do filho, deixando a culpa do assassinato cair apenas sobre Clay. A personagem Gertrudes nos põe em dúvidas sobre o envolvimento dela no ato da traição e morte do rei. Já Gemma, é bem evidente a respeito do envolvimento de sua traição a John Teller, e isso fica explícito nas cartas. As personagens são ambíguas, e é difícil determinar a sua ação dentro da narrativa, portanto, não podemos cair na armadilha de apenas acreditar no ponto de vista de Hamlet sobre sua mãe ser uma mulher "frágil" moralmente. Apenas temos a visão que o filho tem de sua mãe, e isso não quer dizer que é a verdadeira face dela. No caso de Gemma, essa fragilidade não se encaixa, pois ela é uma mulher forte, decidida e capaz de tudo para manter a família unida. É violentamente protetora, apaixonada, intrometida e manipuladora, características encontradas em Lady Macbeth, outra personagem de Shakespeare. Gemma sempre tenta fazer com que Jax faça o que ela deseja e manipula Clay para obter os resultados de seus desejos sobre o futuro do filho.

Ela é a primeira a perceber que Jax está abalado com o que encontrou escrito por JT e tenta convencer Clay a afastar Jax do "fantasma" do pai " Gemma fala a Clay que "John está falando com ele pela porra do túmulo."<sup>45</sup> Referindo-se que JT está falando com Jax. Jax é chamado de príncipe, Clay, de rei e Gemma, de rainha, pois alguns acreditam que eles fazem de Charming seu reino. Em um encontro entre Gemma e a agente da ATL June Stahl essa fala: " O que ela estava fazendo, pedindo conselhos a rainha?" <sup>46</sup> (Temporada 01, Episódio 10), deixando claro que Gemma se comporta como rainha. Na temporada 02, Episódio 12, intitulado "The culling" quando o clube está se preparando para uma guerra Clay diz:

<sup>45</sup> A cena ocorre aos 41 minutos e 17 segundos no episódio 13 da primeira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2008.

<sup>46</sup> A cena ocorre aos 20 minutos e 08 segundos no episódio 10 da primeira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2008.

“Se precisarem de qualquer coisa, falem com a minha rainha.”<sup>47</sup> referindo-se a Gemma.

A inicial do nome de Gemma também nos lembra ao nome da rainha Gertrudes, e seu comportamento perante todos de SAMCRO e de Charming é de uma rainha.

#### 5.4. Opie Winston e Tara Knowles/ Ofélia

Em *Sons of Anarchy* encontramos duas personagens que alude a Ofélia. Elas são: Opie Winston (amigo de infância) e Tara Knowles (primeiro amor e esposa de Jax).

Opie é o melhor amigo de Jax, eles são amigos muito próximos, têm um amor incondicional. Até mesmo seu nome evoca Ophelia<sup>48</sup>. A esposa de Opie é morta por engano, essa semelhança com a morte do pai de Ofélia é outro ponto em comum entre essas personagens, pois os mortos são “inocentes” e a morte ocorre porque o assassino pensava que ambos eram outra pessoa. Quando Piney (pai de Opie) morre, Opie perde seu rumo, e sacrifica sua própria vida, deixando-se ser morto, por lealdade a Jax e a SAMCRO. Opie comete suicídio forçado ao se entregar no lugar de Jax para execução de uma dívida do clube, e depois de sua morte, Jax se vê perdido, amargurado e com raiva. No início da série, Opie procura ficar longe de SAMCRO, comparando com Ofélia, que é levada a se afastar de Hamlet, pois o mesmo está ficando “louco”. Opie se afasta de SAMCRO, porque o clube e seus negócios sujos o mandaram para prisão e, ao sair, decidiu permanecer longe do clube. Porém, as necessidades o levam de volta para dentro do grupo. O mesmo se afastou do clube a pedido da mulher, que não queria vê-lo ir preso novamente. Depois que seu pai e esposa são mortos, Opie fica com ares de louco, um pouco perdido e distante de todos, até mesmo de Jax. Ofélia se afasta de Hamlet a pedido do pai e do irmão, mesmo o amando, respeita do desejo da família e quando Polônio (pai de Ofélia) morre, Ofélia fica louca.

---

<sup>47</sup> A cena ocorre aos 04 minutos e 23 segundos no episódio 12 da segunda temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2009.

<sup>48</sup> Grafia inglesa do nome.

A relação entre Opie e Jax faz referência a de Ofélia e Hamlet. Ofélia é devastada pelo comportamento de Hamlet, Opie é devastado pelas promessas (a demora na execução da vingança) de Jax, pois o mesmo assassino do pai de Jax foi o culpado dos assassinatos do pai e esposa de Opie, ou seja, Clay Morrow. A ligação entre Jax e Opie é tão forte e romântica (não sexual) que a última frase de ambos antes de morrer – direcionados para os membros de SAMCRO – é a mesma: *“I got this”*<sup>49</sup> utilizada pelos dois. Como um código entre amantes, eles são os únicos a dizê-la. E como um amante cheio de ódio, a primeira coisa que Jax procura fazer ao sair da prisão é vingar a morte de Opie. A morte dessa personagem é tão marcante quanto à de Ofélia em Hamlet, ao se entregar para morte, no lugar do melhor amigo, Opie acaba sendo espancado até a morte.

Outra personagem da série que nos remete a Ofélia, porque além de ser o grande amor da vida de Jax, ela é o propulsor que fortalece sua decisão de finalmente se vingar de Clay e, por fim, a maneira ilícita que o clube vive, é Tara Knowles. Por ela Jax não mede as consequências para ter seu objetivo alcançado.

Ofélia, tanto pelo pedido do irmão quanto do pai para que ela se afaste de Hamlet, se mostra indecisa quanto a se relacionar com o príncipe, mas ela sempre o amou. Gemma fala a Tara que: a “relação dela e Jax é uma péssima ideia e que é melhor alguém pensar com clareza, antes que os dois saiam machucados. (...) Ele não é esperto para fazer isso nesse momento (...). Você precisa terminar isso (o relacionamento que estava iniciando) salvar os dois de algo ruim.” Nesse diálogo também fica implícito que as vontades de Jax são as vontades do clube, e que o clube e os irmãos sempre serão a primeira escolha de Jax (O diálogo ocorre a partir dos 37 minutos e 45 segundos no episódio 09 da 1ª temporada) essa fala de Gemma nós lembra o conselho de Laertes a Ofélia:

Laertes: Quanto a Hamlet, e as suas gentilezas,  
Deves toma-las por brinquedo ou farsa;  
Uma flor da primeira juventude,  
Ardente, não fiel; doce e não firme,  
O perfume e a brandura de um minuto,  
Não mais  
[...]  
Talvez ele te ame  
Agora, e não há macula ou embuste

---

<sup>49</sup> “Eu cuido disso”. (Tradução nossa)

Que manche o seu desejo; mas, cuidado:  
 Ele é nobre, e assim sua vontade  
 Não lhe pertence, mas à sua estirpe.  
 (SHAKESPEARE, 2010, p .55-56)

Outra situação que nos remete a Tara Knowles representar Ofélia é sua morte, pois Gemma a mata afogando-a e, no desespero, apunhala o seu crânio com um perfurador de gelo<sup>50</sup>. A diferença entre a morte de Ofélia e Tara é o assassinato, porém, na morte de Ofélia, a primeira a dar a má notícia é Gertrudes – lembrando que Ofélia se afogou no rio, mesma *causa mortis*, porém de forma diferente. Até mesmo a morte de Tara, que vem pelas mãos de Gemma, remete a ideia da morte de Ofélia vista por Gertrudes que a viu morrendo e não fez nada para salvá-la.

Rainha: Uma desgraça corre atrás de outra  
 Com tanta pressa: a tua irmã está morta,  
 Laertes; afogou-se.  
 Laertes: Como? Onde  
 Rainha: Dentro do riacho. Suas longas vestes  
 Se abriram, flutuando sobre as águas,  
 Como sereia assim ficou, cantando  
 Velhas canções, apenas uns segundos,  
 Inconsciente da própria desventura,  
 Ou como ser nascido e acostumado  
 Nesse elemento. Mas durou bem pouco  
 Até que as vetes encharcadas  
 A levassem, envolta em melodias,  
 A sufocar no lodo.  
 Laertes: Ai, se afogou-se?  
 Rainha: Afogou-se, afogou-se.  
 (SHAKESPEARE, 2010, p.195-196)

Os laços amorosos de amizade, companheirismo e perdas pessoais, o forte senso de honra e amor entre Opie e Jax une esses personagens e nos faz crer que Opie como uma equivalente de Ofélia. Tara ser o primeiro e único amor de Jax, sua determinação para permanecer com Jax apesar de todas coisas ruins que rondam a vida dele (e que a atingem também), o amor e sofrimento fazem de Tara igualmente uma equivalente a personagem Ofélia.

## 5.5. Filip “Chibs” Telford e Nero Padilla /Horácio

Des’ que esta alma foi capaz de escolha, e pode distinguir os  
 homens, ela marcou-te para si; pois sempre foste diante das dores,

<sup>50</sup> A cena ocorre em 1 hora 09 minutos e 02 segundos no episódio 13 da sexta temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2013.

como o quem não sofre, um homem que recebe como idênticos golpes ou recompensas da fortuna (SHAKESPEARE, 2010, p. 126-127).

A citação acima demonstra o quanto Hamlet admirava, amava e confiava em Horácio, personagem que foi seu braço direito desde o início da sua trágica história. Para essa personagem encontramos duas representações em SOA são eles: Chibs e Nero.

Chibs representa para nós Horácio dentro da série até o momento da entrada de Nero Padilla, que ocorre a partir da 5ª temporada. Chibs é o membro mais calado dentro de SAMCRO, está sempre analisando as situações para assim expor sua opinião, raramente fica do lado do presidente Clay Morrow nas decisões sobre o futuro de SAMCRO, e é por muitas vezes conselheiro de Jax, sempre procurando apaziguar a raiva do mesmo, fazendo Jax raciocinar antes de tomar decisões. Trata carinhosamente Jax como “Jackie Boy”, e algumas vezes atua como um apaziguador dos ânimos raivosos dos membros do moto clube. Chibs tornou-se o braço direito de Jax como vice-presidente de SAMCRO, quando esse subiu ao cargo de presidente do clube e até o fim da série continuou apoiado as decisões que Jax tomava mesmo sendo contrário a algumas. Comparando a Horácio, as duas personagens são amigos, companheiros e confidentes dos protagonistas dos enredos analisados. Em *Hamlet*, se o príncipe subisse ao trono, provavelmente Horácio seria seu braço direito, e vemos esse laço de amizade e cumplicidade em Jax e Chibs, quando esse se torna Vice-presidente do clube, acompanhando Jax na Presidência.

Ao analisarmos as personagens, encontramos outra que se encaixa no perfil que remete a Horácio, por sua personalidade honesta e amizade com Jax. Nero surge na mesma temporada (quinta temporada) que Jax sofre sua primeira grande perda, ou seja, a morte de Opie. O surgimento dessa personagem funciona para nós como um presságio, pois ele representa tudo que é contrário ao clube. Nero trabalha honestamente, está na legalidade com seus negócios, procura ficar fora de qualquer tipo de confusão, sendo assim o oposto dos membros de SAMCRO. Em uma conversa entre Nero e Jax eles descobrem algo em comum: que seus filhos nasceram com problemas genéticos por causa das mães que eram usuárias de drogas e, a partir dessa conversa, a empatia começa a se formar (o diálogo ocorre aos 31 minutos e 30 segundos do episódio 02 da quinta temporada).

Nero Padilla surge no primeiro episódio da quinta temporada como “namorado” de Gemma Teller, um homem respeitado e de bom senso, que mesmo tendo um trabalho nada convencional, inspira confiança em Jax, tanto que se tornam sócios. Por causa dessa sociedade, o mesmo enfrenta situações das quais procurou se afastar no seu passado, tolera as complicações que aparecem com sabedoria, dificilmente perde o controle, e é um homem passivo, pacífico, fiel, sábio e inteligente, qualidades que o fazem ser o único a quem Jax ouve e respeita de igual para igual, e mesmo quando brigam, continuam a se respeitar e confiar um no outro. É para Nero que Jax pede a proteção de seu filho. Nero é o único que percebe as verdadeiras intenções de Jax quando esse vai se despedir, e lhe faz um último pedido que é falar a verdade para seus filhos sobre ele ser um criminoso, para que eles não queiram se tornar bandidos e assassinos como o pai.

Nero, mesmo sem Jax falar, já sabe sobre a morte de Gemma, e desconfia sobre as decisões futuras de Jax. Essa personagem, assim como Horácio, é um homem que, apesar das tragédias que cercam sua vida, mantém a esperança e é leal a Jax. Mesmo quando esse o traiu, seu momento raiva é passageiro, não guarda rancor e trata Jax como um filho. Nero é um fiel escudeiro, lembra-nos Horácio pelo amor, conselhos, cumplicidade e respeito que ambas as personagens têm para com o príncipe Hamlet, no caso de Horácio, e para com Jax, no caso de Nero. Há uma reciprocidade de afeto, simpatia, apreço, solidariedade e confidencialidade, e a lealdade entre eles que vai até o fim da série, igualmente à lealdade e companhia de Horácio a Hamlet na peça Shakesperiana. No fim da série, Nero aceita ser mensageiro da vontade de Jax, mesmo que isso o magoe, e ele promete cuidar das crianças e passar adiante o último pedido de Jax. Chibs e Nero se destacam como Horácio, pois ambos tornam-se a voz de Jax após sua morte.

As personagens, apresentadas como Horácio na série, têm tudo para se tornar o narrador da história de Jax e SAMCRO. Em similar com Horácio, eles têm como principal característica a lealdade, não estão envolvidos em nenhuma intriga que cerca o clube e os membros e amam e respeitam Jax. Chibs poderia ser comparado com Frotinbrás, pois é Chibs que herda SAMCRO e se torna o presidente do clube, mas por sua história e amizade com Jax ele se encaixa perfeitamente no papel de Horácio igualmente a Nero.

**5.6. As cartas de John Teller e o livro: *The life and death of Sam Crow: how the Sons of Anarchy lost their way*/ O fantasma.**

A Literatura Comparada, com sua ampla área de estudo, se encontra, muitas vezes, entrelaçada com a tradução, como já mencionado. Esse intricado entre estudos nos leva de encontro a Tradução intersemiótica, que é necessária para melhor compreensão do nosso estudo. Ao compararmos em primeira análise das personagens, identificamos um objeto que, para nós, representa uma personagem da peça de Shakespeare. Para estudo analítico desse objeto como personagem comparativo, devemos compreender a teoria dos signos e seu significado dentro da tradução intersemiótica. Para Peirce:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatemente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante (Peirce apud Santaella (1992, p.189).

Ou seja, um signo é uma coisa que representa outra coisa (o objeto), podendo apenas funcionar como tal se representar ou substituí-lo, sendo diferente do primeiro objeto, mas que representa o mesmo. O signo não é o objeto, ele apenas representa o mesmo, como ocorre em nossa comparação, a qual o livro e as cartas representam a imagem do fantasma, mas não são o fantasma, eles apenas estão no lugar do objeto e representam o mesmo (O fantasma) de uma maneira específica. Segundo Jakobson (1969, p. 64-65) existe três maneiras de se fazer a tradução dos signos: A primeira “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; [...] dos signos verbais por meio de alguma outra língua; [...] dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”, a qual conhecemos como Tradução intersemiótica e que utilizaremos nessa comparação. Portanto a “Tradução se define, pois, como um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico

em um outro texto, de outro sistema (UEXKÜLL, 1984, p.191). Qualquer texto nesse sentido pode ser considerado como fonte de tradução quando o tiramos de um meio e o levamos para outro. Nesse caso, quando tiramos os personagens do texto de Shakespeare e o levamos para a série de Sutter, fazemos uma tradução entre sistemas. O texto original é reformulado e transformado, e é nesse ponto que entra a interpretação do espectador, ligando, identificando e traduzindo os textos entre si, que de acordo com Uexküll:

O espectador, como parte efetiva no processo de significação, aquele "para quem" algo está no lugar de "outra coisa", vai adicionar ao que vê, sente, percebe e ouve, o que ele sabe: idéias socialmente controladas e estabelecidas sobre um mundo objetivo, seus objetos e procedimentos neutros (Uexküll, 1984, p.191).

Considerando a proposta dessa parte do trabalho, na qual estamos analisando a transferência do personagem do fantasma do rei do texto de Shakespeare para o sistema não verbal do texto de Sutter, identificamos um de profunda importância, tanto na obra de Shakespeare, quanto na de Sutter, e resolvemos analisar como ocorre a tradução dessa personagem de um texto para outro e sua importância para o desenvolvimento da narrativa dos dois textos referidos nesse trabalho.

As personagens do “fantasma do rei” e do “livro e cartas de John Teller”, são de importante relevância dentro do enredo das histórias. Primeiro analisaremos o papel do “fantasma” na obra de Shakespeare e sua importância para o desenrolar dos acontecimentos na história. Depois, iremos utilizar o mesmo método de análise com o papel do “livro e cartas de John Teller” na série. Para essa análise utilizaremos como base a ideia de que eles são semióticamente equivalentes, entendendo-se como equivalente o que Erika Fisher-Lichte fala quando se refere a texto dramático e sua tradução para o teatro, podendo acrescentar nessa tradução também a tradução para a televisão ou cinema:

[...] a equivalência não pode ser identificada como identidade de sentido nem do sentido que o texto faz surgir, nem do sentido de seus elementos e subtextos. Equivalência significa que o texto dramático e o texto teatral podem ser interpretados e compreendidos com referência a um sentido comum a ambos. Assim, um julgamento de equivalência não significa uma relação existente que possa ser percebida e afirmada por qualquer um, mas

o resultado de um processo hermenêutico no qual a leitura de um texto dramático se relaciona à "leitura" de um texto teatral - dramatização, encenação-com referência aos sentidos que são resgatados por ambos (FISCHER-LICHTE, 1987, p. 211).

Qualquer texto nesse sentido pode ser considerado como fonte de tradução quando o tiramos de um meio e o levamos para outro. Nesse caso, quando tiramos os personagens do texto de Shakespeare e o levamos para a série de Sutter, fazemos uma tradução entre sistemas. O texto original é reformulado e transformado, é nesse ponto que entra a interpretação do espectador, ligando, identificando e traduzindo os textos entre si.

Os acontecimentos da peça ocorrem principalmente pelas ações e reações causadas a partir da aparição e diálogo entre o Fantasma do rei Hamlet e o príncipe Hamlet, é esse diálogo e as informações expressas nele dá impulso para as ações que ocorre na peça Shakespeariana. A figura do Fantasma, como as bruxas em Macbeth, tem um forte poder sobre as ações que acarretam nas decisões das personagens, e no caso da peça Hamlet, o Fantasma que aparece fala ao príncipe sobre a traição e assassinato do rei Hamlet.

Fantasma: Escuta: Dizem que eu, quando dormia  
 No jardim, fui vítima da raiva  
 De uma serpente; e assim, na Dinamarca  
 Toda, essa história em torno a mim forjada  
 Foi repetida como verdadeira.  
 Mas tu meu nobre jovem, toma nota  
 De que a serpente que tirou à vida  
 De teu pai, usa agora a sua coroa.  
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 68)

O Fantasma relata para o filho como ocorreu sua morte, o príncipe, que já questionava o casamento apresado da rainha com o próprio tio, vê na afirmativa do Fantasma motivos para acreditar nas suas acusações feitas pelo espírito do rei contra Cláudio, o qual é acusado de ser o assassino e usurpador do trono e da rainha do rei Hamlet, seu próprio irmão. Acreditamos que, sem esse diálogo, sem essa interação entre Hamlet e o espírito de seu pai, a peça teria um rumo diferente. Temos que ter em mente que o rei Hamlet era tido como um homem honrado e digno de confiança. Na fala de Hamlet vemos a exposição do amor do filho pelo pai:

“Ele era um homem, e pelo seu todo, não mais verei ninguém igual a ele” (SHAKESPEARE, 2010, p. 50).

Quando o príncipe Hamlet vê o Fantasma, mesmo esse afirmando que está “condenado a vagar durante as noites, por algum tempo, a jejuar de dia preso no fogo, até que este consuma e purifique as faltas criminosas” que cometeu, o príncipe escuta e aceita as afirmações. Mesmo com dúvidas sobre a figura, as revelações e o pedido de vingança, o príncipe planeja desmascarar o traidor expondo-o e, por fim, se vingando. Hamlet expõe sua dúvida: “O fantasma talvez seja um demônio, pois o demônio assume aspectos vários e sabe seduzir; ele aproveita esta melancolia e esta fraqueza, já que domina espíritos assim, para levar-me à danação, preciso encontrar provas menos duvidosas” (SHAKESPEARE, 2010, p. 112). Lembremos que é um pai amado e respeitado, pedindo vingança, e que está falando para o filho que acredita na sua honradez. Hamlet tem dúvidas sobre as acusações feitas pelo fantasma, porém, se ele não acreditasse nem um pouquinho na palavra de seu pai, não teria armado para desmascarar Cláudio, e a peça teria terminado ali naquele diálogo. Porém, Hamlet leva consigo as dúvidas, inquietações e suspeitas que foram plantadas pelo Fantasma em sua mente. Acreditamos que sem a presença do fantasma do rei falando a Hamlet nas ameias do castelo, os acontecimentos se resolveriam provavelmente de outra forma. A princípio todos os acontecimentos e mortes na peça ganham impulso na aparição do fantasma, e esse personagem para nós é tão importante quanto o próprio Hamlet, que posteriormente expressa em palavras (indiretamente) para o leitor/plateia o quanto essa conversa é essencial para o desenrolar da ação na peça “O tempo de terror. Maldito fado ter eu de consertar o que é errado” (Shakespeare, 2010, p. 76).

Na série temos as cartas e o livro de John Teller, que acreditamos agir da mesma forma que o fantasma na peça, porque são as palavras de um pai (morto) para o filho que estão escritas. John Teller era um homem amado, respeitado e de honra “intocável”, e deixou o livro como explicação e orientação de sua ideologia sobre que rumo ele gostaria que o clube seguisse desde o princípio.

Quando encontra o livro, Jax começa a questionar as decisões de Clay, é a partir da leitura dos ideais de seu pai que Jax começa a desconfiar do padrasto. Assim como na peça, é desse momento em diante que ele percebe que há algo de podre no reino de SAMCRO, passando a observar as ações de todos dentro do

clube, e, conseqüentemente, depois da descoberta das cartas, busca a vingança, agindo como Hamlet agiu na peça. Assim como o Fantasma, o livro *“The Life and Death of Sam Crow: How the Sons of Anarchy Lost Their Way”* é o impulso para as ações de Jax, são as palavras escritas no livro que fazem com que Jax passe a ter dúvidas sobre Clay e, no decorrer da série, descubra a verdade e se vingue do padrasto. Portanto, essas personagens são de essencial importância nos textos analisados, sendo agentes de propulsão, ou seja, a gasolina que faz o motor do enredo ser ligado.

O livro incita Jax a querer mudar a direção do clube para legalidade, e as cartas relatam a premeditação da morte de seu pai pelas mãos de Clay. Ao saber que seu pai já previa a traição Jax sente ainda mais raiva de Clay. Existe um ponto na peça qual Hamlet ler um livro e a rainha comenta “Mas vede como vem tristonho, lendo” (SHAKESPEARE, 2010, p. 93) o príncipe está lendo, mas não é mencionado o que ele ler, pode ser um livro e essa menção a leitura do príncipe pode ter servido de inspiração para que a figura do fantasma na série fosse um livro escrito pelo falecido pai da personagem principal, ou talvez essa coisa (livro) que o príncipe Hamlet lê e que o faz tristonho possa ser um diário de seu pai.

As cartas de John Teller são também, para nós, representações do Fantasma, enquanto o livro planta a dúvida na mente de Jax, as cartas são os catalizadores da real vingança, pois têm informações que fazem Jax descobrir que a morte de John Teller não foi um acidente, e sim, um assassinato premeditado, revelando o assassino e o seu motivo. O livro e as cartas na série fazem exatamente o que o Fantasma fez na peça: atizam, incitam e inflamam a personagem principal da série.

Existem outros aspectos dentro da série que nos remete a peça de Shakespeare como os cartazes promocionais, imagens, figurinos das personagens e tatuagens que lembram-nos o cenário e acontecimentos dentro da peça. Podemos notar na figura central e representante de SAMCRO o ceifador que segura o símbolo da anarquia, e faz uma leve referência a Hamlet segurando o crânio de Yorick: 1º Coveiro “Esta caveira aqui, senhor, era de Yorick, o bobo do rei” (SHAKESPEARE, 2010, p. 109) Hamlet tomando a caveira pergunta: “Esta? ” (SHAKESPEARE, 2010, p. 109).

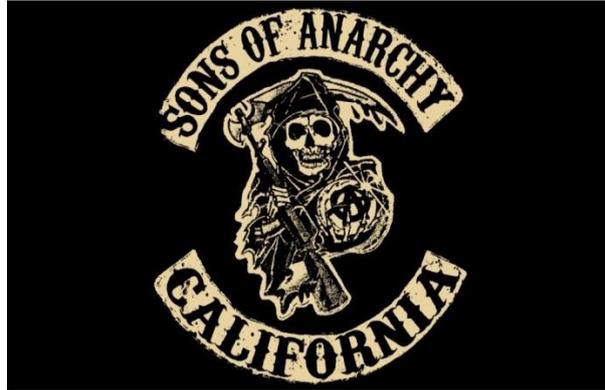


Imagem 3: Figura do ceifeiro usada em todos os coletes dos membros de SAMCRO e símbolo do clube.<sup>51</sup>



52

Imagem 4: Tatuagem de Jax Teller em homenagem ao pai. A tatuagem representa o túmulo de John Teller, essa imagem nos lembra como a morte é um elemento forte e constante nos dois textos, em uma reflexão sobre morte e vida. Temporada 01, Episódio 01, intitulado "Pilot"(T01EP01).<sup>53</sup>



Imagem 5: Poster promocional da 7ª e última temporada.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Imagem disponível em: <https://wall.alphacoders.com/big.php?i=161865>. Acesso em 29 de março de 2016.

<sup>52</sup> A cena ocorre aos 05 minutos e 45 segundos no episódio 01 da primeira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2008.

<sup>53</sup> A cena ocorre aos 05 minutos e 45 segundos no episódio 01 da primeira temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2008.

<sup>54</sup> Imagem disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-108625/>. Acesso em 29 de março de 2016.



Imagem 6: Banner promocional da 7ª e última temporada.<sup>55</sup>

Todas as imagens possuem para nós uma referência ao texto de Shakespeare, pois nelas estão presentes símbolos que remetem a morte, vingança, mortalidade e transformação, como as imagens de caveiras, túmulos, corvos e a personificação da personagem principal no ceifeiro (o servo da morte). Antes dos créditos finais do último episódio da sétima e última temporada, é mostrado uma citação da peça em questão, proporcionando ao telespectador um pouco mais de Hamlet dentro da série.

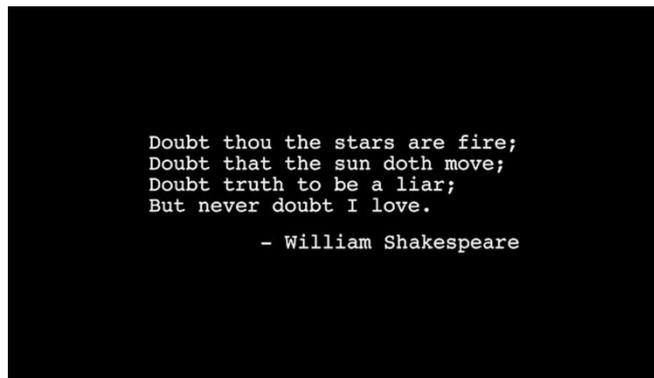


Imagem 7: Citação mostrada antes dos créditos finais da série *Sons of Anarchy*. “Duvida que o sol tenha luz e ardor; Duvida da verdade como um jogo, mas não duvides, não, do meu amor” (Shakespeare, 2010, p.91). Temporada 07, Episódio 13, intitulado “Papa’s goods”(T01EP01).<sup>56</sup>

Ao finalizar o estudo, concluímos que a peça e a série se entrelaçam e dialogam com seus Fantasma, drama familiar, vingança, tragédias envoltas de enganos, amor e amizade. *Sons of Anarchy* mostra, em nossa concepção, com um olhar diferenciado voltado para a contemporaneidade, características carregadas em suas personagens e enredo, traços da tragédia do príncipe Dinamarquês. Em nosso estudo comparado, procuramos destacar e analisar subjetivamente pontos que consideramos de conexão entre as obras e acreditamos.

<sup>55</sup> Imagem disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-108625/>. Acesso em 29 de março de 2016.

<sup>56</sup> A cena ocorre há 01 hora 16 minutos e 35 segundos no episódio 13 da sétima temporada. Capturada por nós da série *Sons of Anarchy*, /2014.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando lemos um texto pela primeira vez vemos ele ganhar vida nas nossas mentes, e a cada leitura que fazemos dele nós o vemos de forma diferente, o texto se molda ao momento vivido pelo leitor, pois quem lê não consegue separar seus sentimentos da leitura, se envolvendo de forma específica com as personagens e enredo. O mesmo acontece com um texto que é interpretado em vários sistemas, ele ganha e perde essência, se molda à visão daquele que faz a sua leitura, gerando assim, uma releitura do mesmo, e quando chega ao leitor (telespectador) final, ele ganha novos fragmentos ou perde alguns fragmentos do texto original, porém esse novo texto surge repleto de significados quais posteriormente podem ser estudados.

Entrando no campo das significações existentes e coexistentes entre textos, conseguimos analisar, comparar e traduzir, fazendo os textos estudados dialogarem e confirmarem através desse diálogo que a série *Sons of anarchy* manteve em sua narrativa e em alguns de seus personagens, trazendo para o público telespectador, intrincado nos episódios de suas sete temporadas, características da peça *Hamlet* de William Shakespeare, os quais identificamos, selecionamos e comparamos em nosso estudo.

*Sons of anarchy*, assim como *Hamlet*, dialoga com o público e leva até o telespectador a dramaturgia do teatro em um suporte diferente, mas que em muitos momentos remete-nos a ideia do teatro e das peças teatrais de tragédia e drama, seja pelas suas características de enredo ou personagens, subtendidos ou claramente expostos ao público como equivalentes em suas convergências.

*Sons of anarchy* é um exemplo de tradução intersemiótica de *Hamlet*, existem referentes que não são camisas de força, nem reiteram a velha máxima italiana da “bela infiel ou da feia fiel”, definição calcada em preconceitos, mas que ainda permeiam o imaginário acerca da tradução e, dessa forma, acreditamos que o seriado não pretende ser uma adaptação fiel ou quaisquer equivalentes, mas sim, busca mostrar as características de tragédia e drama que Shakespeare revelou em sua peça, expondo essas características em outro suporte sem a necessidade de transcrição total do texto de origem, mas fazendo uma releitura contemporânea das ideias da narrativa e das personagens, utilizando-se do conceito de intertextualidade que nos é apresentado ao utilizar a Literatura Comparada como suporte para análise

de texto, expondo as correntes que envolvem um texto a outro e que formam elos que são perceptíveis em todos os períodos da literatura.

Essas correntes que ligam os textos nós fazem notar que muitas vezes o que é imperceptível ao primeiro olhar, mas que ao analisarmos profundamente encontramos ligações entre textos que não imaginávamos existir, revelando para um leitor mais atento os pontos de ligação entre dois ou mais textos, uma rede onde diversos textos se encontram e dialogam.

A partir de uma análise textual aprofundada é possível identificar aspectos individuais de outras obras existentes e que essa identificação, esse estudo das relações interliterárias e extraliterárias é possível por causa da Literatura Comparada, seu desenvolvimento e ligações. Por esse motivo, nesse estudo, vislumbramos a Literatura Comparada, tradução e Intersemiótica como teorias, com a finalidade de, através destas, chegar ao resultado final de nossa análise.

Através da comparação dos textos apresentados, pudemos confirmar a existência de características de um texto dentro do outro, isso em seu enredo e na figura de seus personagens principais. Para isso observamos como se deu a transcrição das personagens e do enredo para o meio televisivo no formato de série, e através das observações e análises descrevemos como acreditamos que ocorreu o diálogo entre as obras, confirmando, portanto, nossa proposta inicial. Não coube neste trabalho nenhum julgamento em relação à adaptação, mas sim destacar quais pontos selecionados dentro da obra de Kurt Sutter (*Sons of Anarchy*) ele buscou na obra de Shakespeare (*Hamlet*) e mostra-los através de nossa análise ao leitor.

Sob esse viés, de que os textos dialogam, acreditamos que conseguimos alcançar o objetivo traçado desde o princípio desse estudo, estando conscientes de que essa discussão é apenas um ponto de partida para reflexões futuras sobre as relações entre textos, Literatura Comparada, semiótica e tradução. O príncipe da Dinamarca translufado em um motoqueiro e seu pai fantasma em memórias é uma releitura digna do referente e demonstra que as melhores possibilidades de ligação com a obra não são as que pensam em transpor o texto para o audiovisual, mas a partir de um construir uma nova forma de reconhecer a tragédia que permeia a todos os homens em suas incertezas numa vida. Assim como o príncipe que poderia sentir-se o rei do infinito numa casca de noz, o motoqueiro, que o representa em

suas dúvidas sobre o mundo em que vive e as pessoas que o cercam, é a metáfora das incertezas humanas dos dias que virão, se é que eles virão.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGRO, Alzira L. V. *Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações*. Revista Eletrônica: Mar/ 2004.
- BASTOS, Roberta Nichele. *CINEMA DE PERSONAGEM: a construção de personagem no cinema de Woody Allen*. Porto Alegre 2010
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.
- \_\_\_\_\_, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. O'SHEA, José Roberto (trad.) Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet: Poema ilimitado*. O'SHEA, José Roberto (trad.) Rio de Janeiro. Objetiva, 2004.
- BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 2nd ed. London: Macmillan, 1905.
- BRAIT, B. *A personagem*. 4<sup>o</sup> edição. São Paulo: Ática, 1990.
- BRUNEL, P.; PICHOIS, C. & ROUSSEAU, A.M. *Que é literatura comparada?* . São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, (2003).
- CAMPOS, Haroldo de. *Problemas de tradução no Fausto de Goethe*. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, A. et all. *A personagem de ficção*. 1<sup>o</sup> edição. São Paulo Perspectiva, 2009.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *1943-Literatura comparada*. 4<sup>a</sup> ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CLUVER, Claus. *Estudos interartes: introdução crítica*. Tradução de Yung Jung Im e Claus Clóvis. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

- COSTA, Ana Lúcia Lima da. *Machado de Assis e a tradução: singularidades da práxis machadiana em diálogo com outros tradutores* Braziliense. 1991, 1ª edição. Scientia Traductionis, n.14, 2013.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. Universidade Federal de Ouro Preto. 2005.
- DOBSON, Michael. WELLS, Stanley. *The Oxford company to Shakespeare*. Oxford University Press, 2001.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.
- ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Dissertação: *A representação dos Evangelhos no filme A paixão de Cristo*. Belo Horizonte, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erica. "The Performance as an 'interpretant' of the drama". *Semiótica* 64:197-212 (1978).
- FONSECA, Deise. *Uma leitura heideggeriana da linguagem em Hamlet*. Revista Garrafa, n. 4, 2004, setembro.
- GUALDA, Linda Catarina. *Literatura e cinema: elo e confronto*. Revista Matrizes. Ano 3. Nº 2 Jan/jul. 2010.
- HOLDEN, Anthony. *William Shakespeare*. [Tradução de Beatriz Horta]. São Paulo: Ediouro, 2003
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MACHADO, Manuel Antonio e Daniel- Henri Pageaux. 1988: *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MEDEIROS, Massillania Gomes. *Dois meninos, uma peneira e uma flor - comparando Manoel de Barros e José Saramago*. (PPGLI/UEPB).
- O'TOOLE Michael. "A Systemic-functional semiotics of Art". *Semiótica*. 1990.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário, polissistemas*. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- PEIRCE. Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 4ª edição.
- PERASSI, Richard L. S. *Semiótica, estética e conhecimento*. Apostila da disciplina Semiótica, estética e conhecimento. Florianópolis: EGC/UFSC, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- PETERLE, Patrícia. *Questões de Literatura Comparada e Tradução*. 2011.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POLLARD, Tanya. *What's Hecuba to Shakespeare? Renaissance Quarterly*, Vol. 65, No. 4 (Winter 2012), pp. 1060-1093. Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America Stable.
- PUHL, Paula Regina. *Discursividade no filme Hamlet: uma interpretação hermenêutica*. PUCRS, Brasil; Ano de obtenção: 2003.
- RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. 2005. Trad. Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- \_\_\_\_\_, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- SILVA, Laysla Ribeiro da. *Um estudo comparativista entre Hamlet de Shakespeare e Agora estou sozinha de Pedro Bandeira*. Universidade Estadual de Goiás. Anapólis, 2009.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SHAKESPEARE William. *Hamlet/Rei Lear/ Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. – São Paulo: Abril, 2010.
- SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Hamlet*. EDITED BY EDWARD DOWDENO. STRAND LONDON 1899.
- STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.
- \_\_\_\_\_, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. Robert. "Introduction: the theory and practice of adaptation". In: STAM, Robert. RAENGO, Alessandra. (Edts.) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. United States of America: Blackwell Publishing, 2005b.
- STEINER, George. 2001. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Rocco.

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos: FOX. Primeira temporada, 2008. 1 DVD (594 min).

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos: FOX. Segunda temporada, 2009. 4 DVDs (542 min).

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos: FOX. Terceira temporada, 2010. 4 DVDs (591 min).

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos FOX. Quarta temporada, 2011. 4 DVDs (632 min).

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos FOX. Quinta temporada, 2012. 5 DVDs (564 min).

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos FOX. Sexta temporada, 2013. 4 DVDs ( 572 min).

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos FOX. Sétima temporada, 2014. 5 DVDs (585 min).

TEZZA, Cristovão. "*Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin*". In: FARACO et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

UEXKULI, Thure Von. "*Semiotics and the problem of the Observer*". *Semiótica* 48: 187-195, 1984.

WELLEK, R. "*A crise da literatura comparada*". In: *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

\_\_\_\_\_. "*O nome e a natureza da literatura comparada*". In: COUTINHO, E. e CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZANETTI, Daniela. Webséries: narrativas seriadas em ambientes virtuais. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/128> Acesso em 2 nov 2013.

ZANETTO, Daniela. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143012791009>> Acesso em 2 nov 2013.

Sites utilizados:

<http://www.ftlch.usp.br/dl/semiotica/es> . Acessado dia 20/10/2015

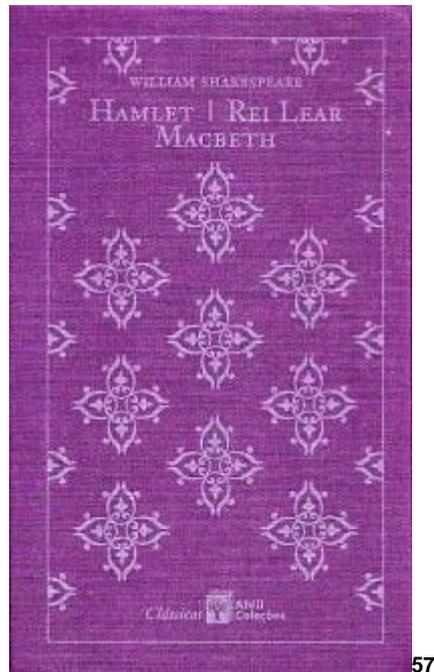
<http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-108625/>. Acesso em 29 de março de 2016.

<https://wall.alphacoders.com/big.php?i=161865>. Acesso em 29 de março de 2016.

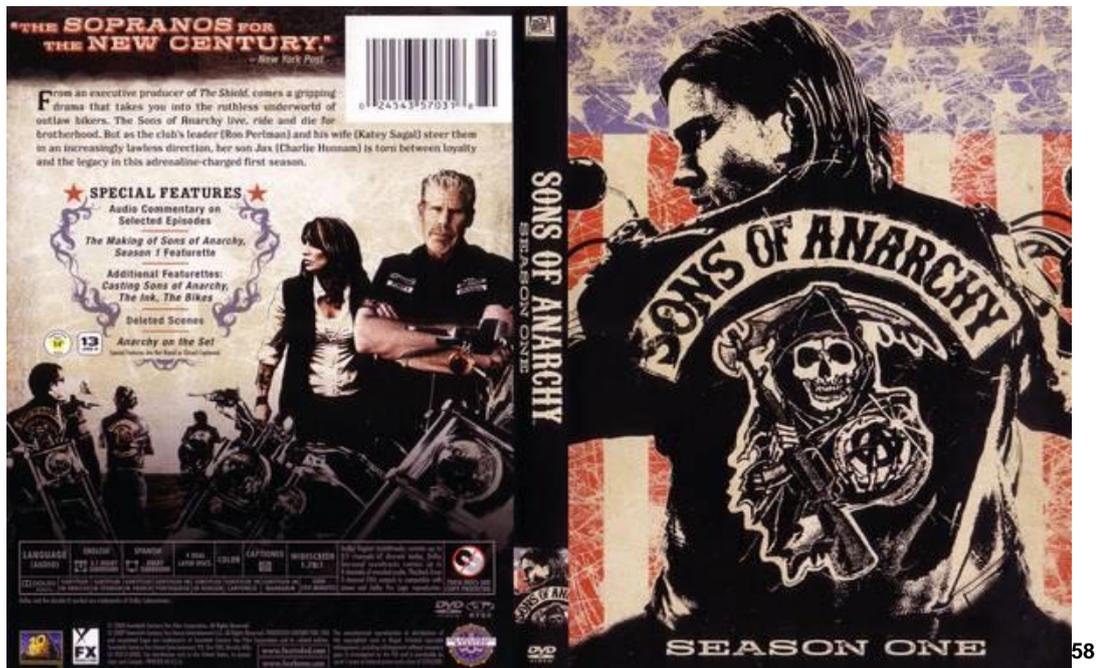
<http://www.mundodamonografia.com.br/tcc-regras-abnt/> Acessado em 20 de abril de 2016.

## ANEXO 1

## Objetos da nossa análise:



57



58

<sup>57</sup> SHAKESPEARE William. *Hamlet/Rei Lear/ Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. – São Paulo: Abril, 2010.

<sup>58</sup> Sutter, Kurt. *Sons of Anarchy*. Estados Unidos: FOX. Primeira temporada, 2008. 1 DVD (594 min).





