

acordo com a concepção operacional da vertente semântica de *tipo* de influência proposto por Āurišin nos estudos comparativos e que o argentino Silviano Santiago (2000. p. 48) permitiu que esse termo (decalque) transcendesse os conceitos que o vinculam apenas à escrita possibilitar que o mesmo dialogue com outras áreas da arte:

(...) o decalque pode também não ser idêntico ao original, caso em que se assemelharia a um jogo de modernização, (...) jogo de modernização que tomou conta do teatro e do cinema a uma certa época e que visa a aclarar grande parte da obra para os não-contemporâneos do autor, tornando-a relevante séculos mais tarde com a ajuda de elementos ou acessórios modernos.

Quando a literatura é subsidiada pela corrente semiótica e transforma seus signos e os levam a outros campos do conhecimento/cultura, possibilita que o sistema o qual tomou por empréstimo estes signos e os incorporou, de acordo com a sua necessidade tipológica, promova uma inferência lógica de um raciocínio acerca não apenas dos autores e obras em estudo, mas entre os sistemas e subsistemas filosóficos e literários presentes em comparações, não apenas literária, mas interartes, ou seja, envolvendo a arte literária e outro campo artístico no qual foi transmutada.

Os filmes que moldaram a sua produção na peça *Hamlet* explicitam a possibilidade interativa entre o cinema e a literatura, além de deixar claro que uma peça com mais de quatrocentos anos pode ser *atualizada*, se é que isso é possível quando se trata de *Hamlet*, o qual consegue se manter coevo desde 1600-1601, no sentido de poder peregrinar pela sétima arte, embora isso não lhe seja difícil uma vez que se trata de uma peça teatral. Contudo, poder privilegiar determinados signos sem que deixe de tratar da mesma obra mesmo que esta seja encenada em um ambiente que está séculos à sua frente como é o caso do filme *Hamlet vingança e tragédia*, ou em *Gildensstern e Rosecrantz estão mortos* em que os protagonistas são os coadjuvantes na peça, mas o processo de transmutação permite que isso ocorra sem que haja *prejuízo* para nenhum dos textos, mas dessa forma não se quer afirmar que a literatura seja superior ao cinema, tampouco *vice-versa*, uma vez que as duas andam paralelas na construção da narrativa filmica, em que um mesmo elemento pode desempenhar funções diferentes de acordo com o sistema no qual ele está inserido através de um princípio de relações diferenciais entre as unidades literárias e as não-literárias, apropriando-se do que Bazin (1991) houvera afirmado com relação a restaurar as mais importantes características que são conferidas ao texto e ao espírito.

Assim como na peça em que o próprio príncipe da Dinamarca transcende o espaço e tempo no qual está situado, a obra também faz o mesmo com a época a qual pertence. Não se pretende dizer com isso que Shakespeare estava à frente de sua época, pois não há homem que nasça ou viva fora de um dado momento histórico. Todo homem é fruto do meio no qual está inserido e está designado a escrever a história de seu próprio tempo de acordo com o seu contexto sociocultural e da ebulição de ações e processos naturais dependentes ou não da vontade humana apresentando resultados positivos ou negativos.

Harold Bloom (1998, p. 480-481, grifo do autor) faz a seguinte observação sobre esta personagem e o seu respectivo autor “a grandeza de Hamlet jamais foi discutida, o que, mais uma vez, suscita a pergunta, difícil de ser respondida: ‘será que Shakespeare estava ciente da riqueza com que investira o Príncipe? ’”, *Hamlet* é assim como as suas infinitas reverberações, já que era um homem moderno, contribuindo de forma singular e original ao refletir tendências contemporâneas e ao fazer indagações filosóficas e psicológicas. Essas indagações retóricas de *Hamlet*, às quais nem sempre há como responder, essa personagem eloquente e aparentemente intraduzível sob este aspecto abstrato, este signo não-verbal que está expresso por signos gráficos, embora seja de natureza imaterial é materializado com signos visuais ao ser reproduzido no texto-meta (cinema, televisão etc.). É nesse método de tradução de um campo dos signos para outro que Plaza (2003, p.67) faz a seguinte afirmação:

[...] partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, filmico, televisivo, gráfico, musical, etc.

Hamlet é metafísico e metamórfico, é incompreendido pelas pessoas que o cercam e que acham que o mesmo é louco. Ele é um diamante que foi lapidado e o seu brilho ofusca quem convive com ele, o que impede de verem a sua magnificência ao exprimir a sua forma crítica de pensar sobre os atos que as pessoas assumem. Ele está em um processo contínuo de transformação desde a primeira cena do primeiro ato até a sua morte na segunda cena do quinto ato. Todas as outras personagens estão acabadas, são estáticas desde o início da peça, *Hamlet*, por sua vez, está em constante movimento e renovação assim como é a história do homem sobre a face da Terra, sempre evoluindo e andando, não se sabe para onde nem qual será o seu fim, mas se mantém em movimento, além de suas ações refletirem no destino de quem está por perto dele, é como se *Hamlet* tivesse o *toque de Midas*, entretanto o que ele toca não vira ouro, mas a sua aproximação com dadas personagens resultará na morte das

mesmas como é o caso de Polônio, Ofélia, Rosecrantz, Guildenstern, Laertes, Gertrudes, Cláudio e ele mesmo. Tudo o que ele toca, morre.

5. DANTE: HAMLETIANIZADO E TRANSCRIADO

Som e Fúria é resultado de um processo sógnico, que é efeito da ação de interpretar a tragédia *Hamlet*, em uma relação estabelecida entre uma tríade de elementos que compõem a semióse da qual a minissérie é o interpretante, que advém do estudo dos sinais que compõem o campo da linguagem e tem a obra literária como *representamen*, a personagem *Hamlet* como *objeto* e a minissérie *Som e Fúria* como *interpretante* e resultado da relação do *objeto* e do *interpretante* na cadeia das relações semióticas que podem ser estabelecidas pelos signos. Fato que permite ao Texto-Fonte ser apresentado em outro sistema de signos, resultante de um processo em que o mesmo texto é considerado um signo, pois ele é capaz de gerar outro em um processo cíclico, mas que mantém características correlatas com o signo do qual se formou.

A minissérie *Som e Fúria* traduz e recria a peça shakespeariana, levando-a ao segundo nível de iconicidade. Mesmo que a televisão utilize fundamentalmente a imagem, dentre outros recursos, para que haja comunicação e utilize a linguagem de forma não verbal, contudo ela não *presentifica* a essência sensorial ao estabelecer uma relação análoga com o objeto que representa. Sendo assim, o diagrama é um raciocínio dedutivo estruturado no vínculo de suas partes constituintes, o qual só pode ser apreendido em sentido lato.

Nessa afinidade estabelecida entre a estrutura linguística do texto literário e o que é representado pelas imagens veiculadas por meio da televisão, ter-se-á traduzido o resultado da relação monádica estabelecida entre o texto A (texto-fonte) e o texto B (texto-alvo), ou seja, eles compartilham um elemento básico entre si. Fato este que permite no processo de transcrição do texto A para o texto B, destacando uma similaridade superficial que será projetada no texto B em uma correspondência biunívoca em uma função bijetora do interpretante com o seu objeto, neste caso a correlação entre *Hamlet* e *Dante*, os protagonistas das duas obras, mas como diria Paulo Emilio Sales Gomes (in CÂNDIDO, 1976, paginação irregular):

A esta altura de nossas considerações, teria chegado o momento, de acordo com o propósito anunciado, de estabelecer a junção da personagem novelística com a teatral, com a esperança de vermos delinear-se nesse encontro o contorno da personagem cinematográfica. Vamos pois afirmar que no filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, se o preferirmos, personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem num romance. (...) No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A

articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro.

Dessa forma, *trans-recriar-se-á* a personagem *Hamlet* em *Dante*, pois o segundo correlaciona-se com o primeiro por analogia, uma vez que compartilham de características como, por exemplo, a suposta loucura que ambos apresentam, ou a perda de seus pais, no caso de *Hamlet* é o *Rei* que foi assassinado por *Cláudio* e no caso de *Dante* é *Oliveira*, o qual foi o seu pai no teatro. Além desses aspectos, há a ambientação da peça e da minissérie, enquanto a primeira se passa em *Elsinor* na Dinamarca, a segunda é no *Teatro Municipal* em São Paulo, tendo em vista que *Elsinor* é o lar de *Hamlet* e o *Teatro* é o de *Dante*, que se tornam equivalentes por apresentarem parecenças conformes e sensoriais. Por isso, trata-se de uma Tradução Intersemiótica, pois se converte uma linguagem em outra e se elege os elementos essenciais para que haja o diálogo e a transposição da mensagem de um texto ao outro como em um processo de difusão facilitada, no qual *a membrana citoplasmática* a ser ultrapassada é a própria linguagem e os signos atuarão como *proteína transportadora* nesse processo de transladação da significação e compreensão de um código sígnico em outro.

O processo de Tradução Intersemiótica é uma prática criativa, na qual o meio sistemático de comunicação em que um signo representa outro através de técnicas e procedimentos concernentes ao meio no qual foi transmutado ao traduzir signos verbais em visuais, ou seja, símbolos em ícones, tal qual é o que se verifica ao compararmos *Hamlet* com *Som e Fúria*, que em dado momento da cadeia semiótica um equivalerá ao outro na gradação da sequência de cenas do seriado.

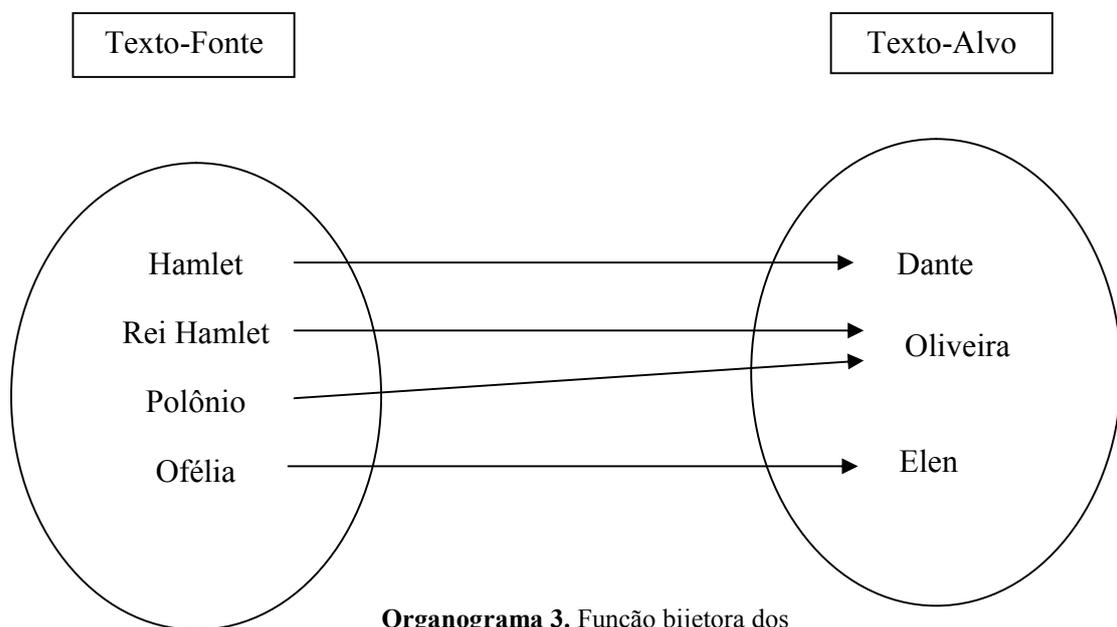
Nessa perspectiva de trans-criação e transladação do Texto-Fonte no Texto-Alvo e a aplicação da Tradução Intersemiótica neste estudo comparativo, tem-se, por conseguinte, *Oliveira* (Pedro Paulo Rangel) como resultado da semiose do *Rei Hamlet* e *Dante* (Felipe Camargo) é o interpretante de *Hamlet* (seu representamen). Isto significa que a congruência entre o Texto-Fonte e o Texto-Alvo implica na correspondência de seus respectivos elementos e reciprocamente a conformidade de signos e o conjunto de fenômenos em sua relação semiótica no triângulo¹⁹ dos elementos que compõem a semiose, dados em três pontos não-colineares: *Representamen*, *Objeto*, *Interpretante* e a união dos segmentos *Representamen/Objeto*, *Representamen/Interpretante*, *Objeto/Interpretante*.

Nota-se, portanto, as contribuições matemáticas à Semiótica e, não fugindo dessas contribuições, a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo pode ser explicada de forma mais

¹⁹ Ver figura 1.

clara e concisa se considerarmos que o Texto-Fonte é o domínio da função e o Texto-Alvo é o domínio da imagem, uma vez que o domínio da imagem do primeiro é o segundo e se cada elemento do segundo for, no máximo, de um elemento do primeiro.

Pode parecer confuso a princípio, mas se considerarmos que, por exemplo, em *Som e Fúria* a personagem *Oliveira* pode desempenhar o papel de o *Rei Hamlet* quando este se relacionar à personagem *Dante* e também pode ser *Polônio*, quando este se refere à *Elen* (Andréa Beltrão).



Organograma 3. Função bijetora dos elementos que compõem a semióse

Percebe-se, então, que a relação de correspondência entre os elementos da cadeia semiótica e as personagens da peça e da minissérie adquire não apenas características de relações trigonométricas, mas também de termos algébricos e funções.

Uma vez estabelecida a conexão existente entre as quatro personagens da peça e as três da minissérie, dar-se-á início a análise comparativa que definirá em qual momento esses elementos se aproximam, ou se afastam de acordo com a narrativa literária e os elementos que compõem a diegese televisiva.

Dante é o ícone diagramático de *Hamlet* por apresentar semelhança ou analogia com este, ou seja, é a sua tradução do campo gráfico para o imagético o qual “se torna um objeto a ser representado pelo signo tradutor”, de acordo com Ferraz Jr. (2012, p. 65) e constitui analogia

nas relações internas. É nessa semelhança de um vínculo interno que *Som e Fúria* inicia ao apresentar *Dante*, aos telespectadores, como *Próspero* o *alter ego*²⁰ de Shakespeare. Contudo, como o diagrama se trata de relações internas, torna-se necessário penetrar um pouco mais no interior do sistema sógnico e, fazendo isso, perceber-se-á que paralelamente a construção de *Dante* como *Próspero*, *Fortinbras* também lhe é inato.

Mas qual é o vínculo entre *Fortinbras*, *Hamlet* e *Dante*? A resposta para essa indagação é simples. Basta atentar para o fato de *Fortinbras* e *Hamlet* terem seus pais assassinados e o seu reino governado pelo tio. Tendo este vínculo estabelecido entre as personagens da obra literária, partamos agora para a televisiva.

Dante, um ex-ator de teatro que teve a sua carreira interrompida por causa de um surto psicótico durante uma apresentação da peça *Hamlet* na temporada de clássicos do teatro municipal de São Paulo, após sete anos desta tragédia, está dirigindo a peça *A Tempestade*, mesmo em situações precárias com atores que estão no anonimato assim como fez *Fortinbras* ao recrutar o seu exército com a finalidade de retomar o território que o seu pai perdeu na batalha contra o *Rei Hamlet*. Isso é notório ao compararmos o fragmento a seguir, no qual *Horácio* apresenta *Fortinbras* ao leitor e ao vermos a cena de *Dante* com o grupo de teatro o qual dirige:

Agora, senhor, o jovem Fortinbras, príncipe da Noruega, cheio de ardor, mas falho em experiência, conseguiu recrutar aqui e ali, nos confins de seu país²¹, um bando de renegados sem fé nem lei decididos a enfrentar, por pão e vinho, qualquer empreitada que precise estômago. (SHAKESPEARE, 2012, p. 520-521)

Assim como *Fortinbras*, *Dante* dirige atores que não possuem nenhuma garantia de que o que eles estão fazendo dará certo, além de ser um teatro o qual não conta com financiamento do governo ou de qualquer outra instituição seja ela pública ou privada, eles simplesmente seguem essa figura tão carismática na minissérie assim como o príncipe da Noruega consegue recrutar homens que lhe sejam fiéis nessa empreitada rumo a retomada da posse de suas terras.

Para não deixar disperso esse pensamento acerca da relação icônica que é estabelecida entre *Dante* e *Fortinbras*, tendo o primeiro como *interpretante* do *objeto*, o qual é o segundo, segue, abaixo, imagens da minissérie:

²⁰ Próspero é considerado o *alter ego* de Shakespeare pelo fato de *A Tempestade* ser a última peça escrita pelo Bardo.

²¹ Noruega.



Figura 1²². Dante representando Próspero



Figura 2. Dante e seu grupo de teatro

As imagens 1 e 2 correspondem ao momento em que *Dante* começa a interpretar *Próspero* que, como já foi supracitado, é o *alter ego* do Bardo e ele está inserido nesse contexto permeado por signos que incitam a *imagem* de *Hamlet*. Fato que não poderia ser diferente já que *Dante* corporifica o príncipe da Dinamarca e Gilles Deleuze (1983, p. 100) define *imagem* da seguinte forma:

²² Imagens capturadas por mim.

O movimento deve se ultrapassar, mas em direção a seu elemento material energético. A imagem cinematográfica não tem, portanto, como signo o "reuma" e sim o "grama", o engrama, o fotograma. É o seu signo de gênese. No limite seria preciso falar de uma percepção gasosa e não mais líquida. Pois, se partimos de um estado sólido no qual as moléculas não são livres para se deslocarem (percepção molar ou humana), passamos em seguida a um estado líquido, em que as moléculas se deslocam e deslizam umas por entre as outras, mas finalmente chegamos a um estado gasoso, definido pelo livre percurso de cada molécula.

É nessa corrente em que os signos se misturam, completam-se e explicam-se em um processo contínuo de (re)significação como se fossem aminoácidos unidos em uma cadeia polipeptídica na qual o meio de fazer inferências e referências do Texto-Fonte no Texto-Alvo é colocar o *segundo eu* de Shakespeare para *abrir* o espetáculo, o qual será seguido pelo príncipe norueguês que sucederá o dinamarquês no trono. Após fazer essa breve apresentação, é hora de *Hamlet* entrar em cena e isto acontece após a sucessão desses fatos para que o telespectador possa inferir que Shakespeare é o pai de *Hamlet* assim como *Falstaff* é o pai de *Hal*, que de acordo com Harold Bloom (1998, p. 481)

No entanto é Hamlet o filho mais querido de Shakespeare, assim como Hal é o de Falstaff. A afirmação não é minha, mas de Jame Joyce, o primeiro a identificar Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, com Hamnet, o único filho que Shakespeare teve, e que morreu aos onze anos de idade, em 1596 (...)

Então teremos *Próspero/Shakespeare* e *Fortinbrás/Hamlet* numa relação entre pai e filho, não quero com isso afirmar que *Fortinbrás* seja *visto* como filho de *Próspero*, mas que da mesma forma como ele comanda a sua tripulação, *Dante* comanda os seus atores como o mago e o Príncipe da Noruega fazem com os seus exércitos. *Fortinbrás* e *Hamlet* que estão em uma situação de conformidade em sua relação entre pai e filho, assim como *Dante* apresentará com *Oliveira*. Contudo, mesmo havendo semelhança entre o nome do filho de Shakespeare e o do Príncipe da Dinamarca, aqui não convém tratar dessa referência indexical exofórica, tendo em vista que isso pouco contribuirá para a análise comparativa, já que estamos tratando de textos verbais e não verbais, não de uma biografia shakespeariana e que se fosse inserida nesse contexto juntamente com as especulações feitas sobre como teria sido a vida do mesmo, isto só causaria equívocos ao tornar esta comparação ambígua.

No Texto-Fonte a personagem principal tem o seu pai assassinado por *Cláudio* (irmão do Rei), o qual se casa com *Gertrudes*, estabelecendo assim um relacionamento incestuoso, uma vez que no século XVI, na Dinamarca, os cunhados eram considerados como irmãos e dessa

forma, ao se casar com o irmão de seu marido, a *Rainha* e seu cunhado cometeram incesto. Dessa forma, além de tio, *Cláudio* se torna seu pai.

Mas *Hamlet* recebe a visita de seu pai, que agora é um espectro, o qual lhe relata qual fora o motivo de sua morte. Assim, dá-se início a uma relação conflituosa entre pai e filho. Não apenas pelo fato do *Príncipe* poder conversar com o *Rei* que já está morto, mas também com o marido de sua mãe, o qual traiu o monarca e o reino.

Esse relacionamento conturbado é destacado na minissérie no tocante ao vínculo entre *Dante* e *Oliveira*. O relacionamento entre pai e filho, embora os termos *pai* e *filho* não condigam com uma questão de consanguinidade, mas um laço estabelecido através de uma convivência, até certo ponto, afetuosa do homem que lhe *deu origem nos palcos*.

Oliveira como pai de *Dante* e respectivos interpretantes do *Rei* e do *Príncipe*, não escapando a essa tragédia indizível que é a peça, morre no primeiro episódio da minissérie, assim como o *Rei* que já está morto na primeira cena do primeiro ato. Mas compartilhando das mesmas características de seu objeto, o interpretante também aparece para o seu filho como um fantasma. Todavia, não se pode esquecer que o *Rei Cláudio* também é pai de *Hamlet* e, dessa forma, *Oliveira* compartilha de signos que fazem parte da narrativa da peça e contribuem para a formação da personagem do *Rei* que é o ódio que o seu sobrinho/filho nutre por ele e que na relação entre as personagens da minissérie também compartilham. Nota-se, portanto, que nesse processo de um campo de signos para o outro em uma função bijetora, *Dante* presta homenagem a *Oliveira* a pedido de uma amiga, assim como *Rei Cláudio* pede a *Hamlet* para que este preste um tributo ao seu pai. Observemos a seguir:

Dedicar ao pai esse tributo póstumo, Hamlet, revela a doçura da tua natureza. Mas, você bem sabe, teu pai perdeu um pai; O pai que ele perdeu também perdeu o dele; Quem sobrevive tem, por certo tempo, o dever filial de demonstrar sua pena. Mas insistir na ostentação de mágoa é teimosia sacrílega; lamento pouco viril, mostra uma vontade desrespeitosa ao céu, um coração débil, alma impaciente, mente simplória e inculta, pois se sabemos que a coisa é inelutável, por que enfrentá-la com oposição estéril? Tolice! Ofensa aos céus, ofensa aos mortos, ofensa à natureza, gigantesco absurdo pra razão (...). (SHAKESPEARE, 2012, p. 525)

Dante presta tributo a *Oliveira* com as mesmas características que *Cláudio* pede a *Hamlet*, contudo o pedido que ele o faz tem finalidades totalmente diferentes, já que este visa que o seu sobrinho aceite o seu matrimônio com a mãe dele. *Dante*, por sua vez, vai ao velório para homenagear *Oliveira* e mostrar o legado que ele deixou, embora a companhia presente, de forma decadente, as peças. Vejamos:



Figura 3. Homenagem a Oliveira



Figura 4. Homenagem a Oliveira e aparição do fantasma

Na figura 4 *Oliveira* aparece para *Dante* equivalente ao momento em o fantasma aparece para *Hamlet*, embora no primeiro caso seja no palco do teatro e no segundo seja na esplanada do castelo:

Sou o espírito de teu pai condenado, por um certo tempo, a vagar pela noite e a passar fome no fogo enquanto é dia, até que os crimes cometidos em meus tempos de vida tenham sido purgados, se transformando em cinza. Se não me fosse proibido narrar os segredos das profundas, eu te revelaria uma história cuja palavra mais leve arrancaria as raízes da tua alma. E gelaria o sangue da tua juventude, fazendo teus dois olhos abandonarem as órbitas

como estrelas perdidas; enquanto teus cabelos, separados em tufo, ficariam com os fios em pé: cerdas na pele de um porco-espinho. Mas esses segredos do sobrenatural não são pra ouvidos feitos de carne e sangue, escuta, escuta, escuta! Se você algum dia amou seu pai... (SHAKESPEARE, 2012, p. 536)

Em *Som e Fúria*, Dante se despe do rancor que guardava com relação a *Oliveira*, dedicando-o este *tributo póstumo* ao mostrar o amor que sentia pelo homem lhe tivera sido mais do que um diretor, mas um pai no palco. Ele mostra o *dever filial* de velar o corpo de *Oliveira*. Sem *lutar com oposição estéril* contra este fato *inelutável*, ele não demonstra um *coração débil*, tampouco uma *mente impaciente*. Ele simplesmente demonstra admiração e respeito.

Esta conexão entre *Oliveira* e *Dante*, como pai e filho é indicada no início da minissérie quando o primeiro é atropelado por um caminhão de presunto. Vejamos:



Figura 5. Oliveira é atropelado.

Mas o que mostra, ou define que *Oliveira* possa ser a transmutação do *Rei Hamlet*? Se observarmos bem, há um signo indexical que aponta (marca) na cena uma conexão entre as personagens da obra literária e o da televisiva. Observemos:



Figura 6. Signo indexical

Ao analisarmos a placa que está destacada com o círculo vermelho, percebemos que está inscrito nela a palavra *patriarca*, a qual está ao lado do caminhão que atropelou *Oliveira*. Tanto o que está na placa, quanto à frase no caminhão são índices de que o pai de *Dante* morreu. Uma vez que a semântica da palavra *presunto* pode corresponder a um defunto, ou mais precisamente segundo o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0 “corpo de pessoa assassinada misteriosamente”, sendo assim, uma conexão dinâmica com uma lápide com a inscrição *aqui jaz*, tendo em vista que ali repousa os restos mortais da personagem.

Tão conturbado quanto era o relacionamento entre pai e filho na peça, assim se mostra na minissérie em que *Oliveira*, momentos antes de sua morte, após a apresentação de *Sonho de Uma Noite de Verão*, liga para *Dante* com o intuito de conversar e, provavelmente, reatar o elo que há muito se romperá. Todavia, a morte não foi empecilho para que juntos possam buscar e criar condições que permitam a reconciliação. Enquanto na peça o *Rei* aparece para que o filho vingue o seu assassinato, na minissérie, além de buscar a reconciliação acima citada, o fantasma de *Oliveira* também procura fazer com que *Dante* e *Elen* retomem o relacionamento que cujo fim resultou no colapso do jovem ator na peça *Hamlet* e que se atira na cova de *Ofélia*, permanecendo nesse buraco durante sete anos. Pois, assim como a cova na qual se jogara, havia uma ferida aberta em seu coração por causa de uma desilusão amorosa provocada por *Elen*, a qual ele só conseguiu curar após ressurgir como diretor no lugar de *Lorenzo Oliveira*. Que, tal qual *Hamlet*, este agia de acordo com a forma que ele se relacionava com o fantasma.

Nesse turbilhão de emoções que marcam o envolvimento dos dois, percebe-se entre outros signos que as reflexões que *Hamlet* faz sobre a sua própria história condiz com a evolução de *Dante* durante a minissérie e o seu relacionamento com os que o cercam. Embora não exista no *interpretante* da peça alguém que corresponda diretamente à *Rainha*, mas a

relação sígnica entre o texto-fonte e o texto-alvo no que concerne a este aspecto foi atribuída a *Elen*.

Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse, explodisse e se evaporasse em neblina! Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado um mandamento contra os que se suicidam. Ó Deus, ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas, todas as práticas do mundo! O tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado, cheio de ervas daninhas, invadido só pelo veneno e o espinho – um quintal de aberrações da natureza. Que tenhamos chegado a isto... (...) Compará-lo com este é comparar Hipérion, Deus do sol, com um sátiro lascivo. Tão terno com minha mãe que não deixava que um vento mais rude lhe roçasse o rosto. Céu e terra! É preciso lembrar? Ela se agarrava a ele como se seu desejo crescesse com o que o nutria. E, contudo, um mês depois... É melhor não pensar! Fragilidade, teu nome é mulher! (SHAKESPEARE, 2012, p. 526)



Figura 7. Elen

Na figura 7 nos mostra um dos relacionamentos fugazes de *Elen* em que ela é apresentada como a *fêmea alpha*, apresentando características de dominância ao reforçar sua autoridade ao seduzir os homens para elevar a sua autoestima. *Elen* está rodeada por homens que a deseja e ela sabe como tirar proveito disso como bem ela o faz, assim como era *Gertrudes* que tinha três homens que a amava (Rei Hamlet, Hamlet e Cláudio), *Elen* também tinha os seus três *Cleber* (Juliano Casaré), *Dante* e *Bárbaro* (Ary França).



Figura 8. Dante

Dessa forma, o *Hamlet* dipianizado da peça shakespeariana dá lugar a *Dante*, transferindo o amor de um por *Gertrudes* para o do outro por *Elen*, que de acordo com Sim;Loon (2013, p. 63, grifo do autor)

O próprio Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900), sugere que Hamlet tinha um desejo ‘edípico’ secreto de matar o próprio pai (e casar-se com sua mãe), daí sua dificuldade de agir contra Claudius usurpador.

A figura 8, na narrativa da minissérie, aparece após a figura 7, com o movimento da câmera ao dirigir-se da direita para a esquerda, aproximando ainda mais as personagens ao denotar que elas estariam no mesmo lugar, embora isso não ocorra. Sendo assim, mostra ao telespectador que mesmo estando distantes um do outro, mas o laço que os une não foi desfeito.



Figura 9. Dante ao chegar ao bar Falstaff

Ao chegar ao bar *Falstaff*, *Dante* encontra dois atores da companhia de teatro a qual dirige e estes estavam comentando sobre o surto que ele teve durante a apresentação de *Hamlet* sete anos atrás e discutem sobre o fato de ele *ser ou não ser louco*. *Franco* (Arthur Kohl) ainda acredita que *Dante* esteja louco, mas *Ciro* (Wandi Doratiotto) não concorda muito com o amigo. Entretanto, quando o objeto de análise deles entra e coloca o crânio de *Oliveira* no balcão do bar, isso faz com que *Franco* ganhe a disputa na discussão sobre a loucura diretor.

Outro fato ao qual se deve atentar é que *Ciro* interpretou o coveiro na mesma peça em que *Dante* surtou e agora ele está em um ambiente com o *mesmo Hamlet* com o qual houvera outrora contracenado, o mesmo a quem ele entregou o crânio de *Yorick* e proferiu as seguintes palavras “Esse crânio aí, cavalheiro, foi o crânio de *Yorick*, o bobo do rei” (SHAKESPEARE, 2012, p. 604). Fato que dá continuidade a essa comparação com relação a *Yorick* nas imagens a seguir:



Figura 10. Dante com o crânio de Oliveira (1)

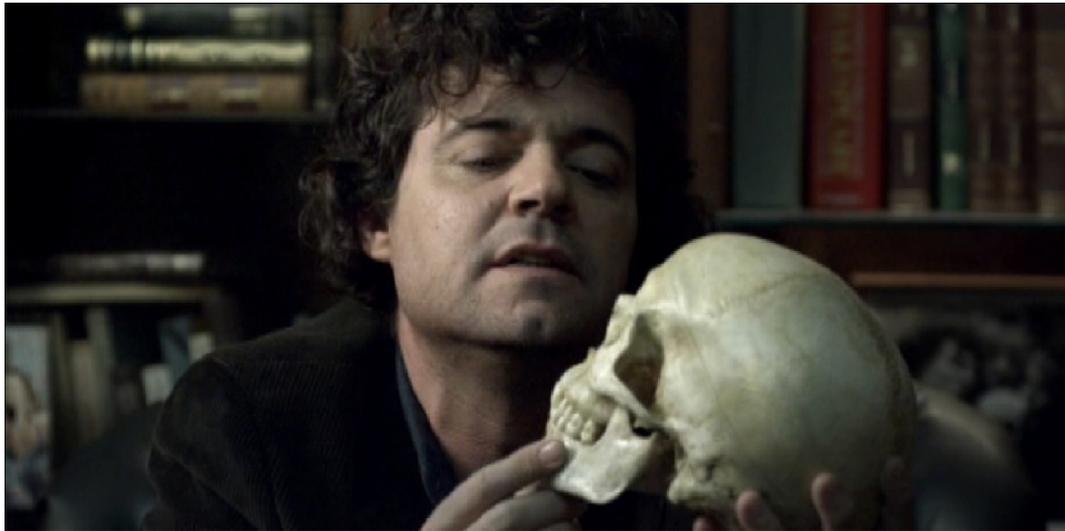


Figura 11. Dante com o crânio de Oliveira (2)

Observando as imagens 10 e 11 vemos *Dante* segurando o crânio de *Oliveira* enquanto conversa com *Ana* (Cecília Homem de Mello) e fala das características fisionômicas do amigo que permaneceram nítidas como o fato do queixo fino e os dentes obturados. Assim como *Hamlet* fala de *Yorick* (SHAKESPEARE, 2012, p. 604):

Deixa eu ver. (Pega o crânio.) Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus

lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito!

Mas qual é a relação entre *Yorick* e *Oliveira*? Muito simples, se atentarmos para o fato de que *Hamlet* o tem como um pai adotivo e que *Dante* é o hipoícone diagramático do *Príncipe da Dinamarca*, perceber-se-á de imediato que a relação de parentesco entre as personagens se estabelece em um processo constante de edificação e reafirmação, tanto na peça quanto na minissérie. Nota-se que a relação familiar é o centro da narrativa, todo o transtorno sofrido por *Hamlet* e *Dante* é resultante do ceio familiar. Harold Bloom (1998, p. 487) faz a seguinte afirmação sobre o jovem príncipe dinamarquês:

Na verdade, o Príncipe Hamlet parece-se tão pouco com o pai quanto com o tio usurpador. Shakespeare confere a Hamlet um pai adotivo na figura do bobo da corte, Yorick, uma vez que o próprio Hamlet é dado a frequentes gracejos (...).

Mas com relação a esses *frequentemente gracejos*, na minissérie é encontrado outro *Yorick*, entretanto este está vivo, é a personagem do porteiro *Naum*. Sendo assim, *Dante* possui dois *três* pais na série televisiva *Oliveira* (que aparece como o *Rei* morto e *Yorick*) e *Naum* (na figura do bobo da corte quando vivo, embora na peça ele seja apresentado morto), quando comparado a *Hamlet* que possui o tio usurpador, o *Rei Hamlet* e *Yorick*.

Dessa forma, uma vez que *Hamlet* e *Dante* podem ser vistos como um signo resultante de outro em uma construção complexa, mas que depois de feita a sua análise e consideradas as contribuições da semiótica peirciana nos estudos literários, a comparação entre as personagens que pertencem a campos distintos de signos não é mais abstrusa. Aumentando, dessa forma, o nível de produtividade da análise comparativa, pois cada meio analisado apresenta formas de representação interdependentes, por conseguinte essas artes ligadas entre si por uma recíproca dependência realizam processos de mesma natureza pelo auxílio mútuo que uma linguagem fornece à outra.