

HAMLET PASSEIA NA SAVANA

Elizabeth Ramos¹

Poema Quesado Valente Meyer²

Manoela Sarubbi Henares Figueiredo³

RESUMO: As relações entre a literatura e o cinema, do ponto de vista da tradução intersemiótica, são não hierarquizadas, posto que a produção cinematográfica resulta em um texto também original, fruto da interpretação de um texto-fonte construída por um sujeito singular. Aqui, contemplamos a animação *O rei leão* (1994) como releitura da tragédia shakespeariana *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* (circa 1601) atentando, em particular, para os deslocamentos e ressignificações do texto-fonte.

PALAVRAS-CHAVE: William Shakespeare, *Hamlet*, *O Rei Leão*, animação; tradução intersemiótica.

1 Doutora em Letras e Linguística, UFBA. Coordenadora do grupo de pesquisa “Shakespeare passeia na contemporaneidade”. beth_ramos49@hotmail.com

2 Doutoranda, University of California, Berkeley. Pesquisa em literatura brasileira no exterior. poema.valente@gmail.com

3 Pesquisadora do projeto Shakespeare passeia na contemporaneidade, UFBA. manu_sarubbi@hotmail.com

ABSTRACT: The relationships between literature and film, from the point of view of inter-semiotic translation, is non-hierarchical, since the film production also results in an original text, stemming from the interpretation of a source text built by a singular individual. Here we contemplate the animation *The Lion King* (1994) as a retelling of the Shakespearean tragedy *Hamlet, Prince of Denmark* (circa 1601) paying special attention to the shifts and re-signifying features of the source-text.

KEYWORDS: William Shakespeare, *Hamlet*, *The Lion King*, animation; inter-semiotic translation.

William Shakespeare, o mais conhecido dramaturgo da língua inglesa, escreveu, de 1599 a 1601, uma das mais famosas tragédias de todos os tempos – *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, cujo ponto central é um sentimento extremamente popular nas artes dramáticas dos séculos XVI e XVII: a vingança. No entanto, dono de um talento consolidado em treze anos de carreira, Shakespeare vai mais além. Aos trinta e seis anos de idade, permeia esse sentimento com a dúvida e cria “o mais longo papel na dramaturgia ocidental” (HELIODORA, 2006, p. 376), situando-o num ambiente de traições, decadência e corrupção. Nesse ambiente, insere um protagonista dotado de extrema integridade, responsável por conduzir o leitor/espectador a um movimento de reflexão sobre suas mais profundas convicções.

Contudo, a criação de William Shakespeare possibilita reflexões não apenas sobre a complexidade existencialista da mítica personagem principal, mas também sobre as relações intertextuais que permeiam sua construção. *Hamlet, príncipe da Dinamarca* deriva de uma lenda escandinava que data pelo menos do Século XII, quando foi publicada no terceiro livro da compilação *Historia Danica* do dinamarquês Saxo Grammaticus. Quatro séculos mais tarde, em 1576, o francês François de Belleforest publicou, no seu livro *Histoires Tragiques*, a sua própria versão da lenda escandinava que pode ter sido o texto com o qual Shakespeare teria travado o primeiro contato com a história de Hamlet. Há ainda uma terceira obra –

*Ur-Hamlet*⁴ – provavelmente escrita por Thomas Kyd e hoje perdida, que pode ter influenciado o dramaturgo a produzir um texto dramático com mais de quatro mil linhas e tempo de encenação de cerca de quatro horas e meia. Dadas as condições físicas dos teatros renascentistas ingleses, é provável que raramente a peça tenha sido representada na íntegra e que algumas de suas cenas fossem destinadas apenas à leitura. (Cf. BRYSON, 2008, p. 162)

Portanto, nossa obra de partida força-nos a revisar e ampliar o conceito de “original”, libertando-nos da hierarquização com que se avaliam as produções literárias no Mundo Ocidental. Afinal, observamos que o “centro do cânone” constrói-se da mesma forma que toda produção artística: como um mosaico de outros textos, apropriados e transformados. A compreensão de que a arte resulta de uma intrincada rede de intertextos impossibilita, portanto, que aceitemos a existência de um original único, legítimo e portador da verdade, sempre credor das traduções e adaptações que o sucedem, e que dele nunca se aproximam.

É à luz dessa perspectiva “desierarquizante” que analisamos o filme de animação *O Rei Leão* (1994), dirigido por Rob Minkoff e Roger Allers, como tradução intersemiótica da peça *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, concentrando-nos na reconfiguração e deslocamento da história, sob a perspectiva da rede “de referências intertextuais e transformação, [na] qual textos geram outros textos num infinito processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem que haja um ponto de origem evidente.” (STAM, 2000, p. 68).

Ao desempenharem sua tarefa de tradutores, os roteiristas, desenhistas e diretores da animação interpretam a peça e expressam em suas traduções sua visão de mundo, opiniões e valores, criando um “novo” *Hamlet* ressignificado em diferentes linguagens, épocas e comunidades culturais, embora sempre preservando o vínculo com a anterioridade da obra.

É com base na possibilidade de ressignificar, resultante do exercício da interpretação, que a tradução intersemiótica traz o passado ao presente, para

4 Interessante notar que o prefixo “Ur” em alemão significa original, fundador.

que a obra literária permaneça viva ao longo do tempo. Ao tirarem do papel textos como *Hamlet* e transformá-los em filmes, peças teatrais e outras expressões artísticas, os diretores não só disseminam a obra, mas também, dão vida àquilo que antes parecia estar enterrado em um passado distante, sacralizado e envolto pela aura do cânone.

Claro está que, como se trata de um trabalho de transformação de um texto literário em outro cinematográfico, implicando duas artes distintas, haverá necessidade de subtrações, acréscimos, inversões em relação ao texto-fonte, e, por isso, não raro, as releituras tornam-se alvo de preconceito por parte dos críticos mais conservadores, que as consideram uma forma de violação e redução do cânone a algo essencialmente comercial. O que não pode ser esquecido, no entanto, é que o bardo inglês, a exemplo dos diretores de cinema atuais, também adaptou obras de outros autores, subtraindo ou acrescentando aspectos destas.

Hoje temos acesso a 38 peças de William Shakespeare e sabemos que a maioria delas – se não todas – são colagens de elementos de outros textos recriados e ressignificados pelo dramaturgo, que se apropriava de histórias, peças, tramas e personagens alheias e as recombinava e reconstruía. O que hoje seria considerado plágio, na Inglaterra renascentista, era comportamento extremamente comum entre os dramaturgos, já que a produção artística era considerada propriedade comum e a noção de autoria nada tinha a ver com a ideia de posse que temos hoje em dia. Bill Bryson, em sua obra biográfica de Shakespeare, afirma: “O que [ele] fez, é claro, foi pegar obras rasas e dotá-las de distinção e, muitas vezes, de grandeza.” (2008, p. 101)

Assim procedendo, tanto Shakespeare quanto os diretores de cinema suplementam a anterioridade, possibilitando a disseminação e vida mais longa ao texto literário. Tal é o caso da animação *O Rei Leão*, que por meio de movimentos de ressignificação gerados com os deslocamentos temporal, espacial, midiático e de público, traz *Hamlet* para a plateia infantil.

No texto shakespeariano, temos um rei assassinado por seu próprio irmão, que passa a ocupar o trono. O filho do rei, um jovem príncipe órfão, é banido do reino por seu tio assassino que conspira para matá-lo também. Enquanto

o jovem se perde em meio aos seus próprios conflitos, o rei assassinado faz uma visita ao mundo dos vivos e pede ao filho que se lembre dele, isto é, que vingue sua morte.

Em linhas gerais, essa é a trama da peça *Hamlet* e do filme infantil de animação da Disney, *O Rei Leão*.

A Tragédia Shakespeariana com sabor de fábula

O Rei Leão tem como *locus* a savana africana: o reino da Pedra do Rei (*Pride Rock*), deslocamento do shakespeariano Elsinore. Vale salientar que a opção por trabalhar com animais e situar a narrativa em um espaço onde não há referencial cronológico dá à obra fílmica um aspecto atemporal e alegórico, com sabor de fábula.

Situado o cenário, é importante salientar que há nas tragédias shakespearianas alguns elementos recorrentes que podemos identificar em *Hamlet* e na sua tradução intersemiótica *O Rei Leão*. Um dos primeiros pontos de observação diz respeito à posição social dos personagens principais, que, geralmente, ocupam posições privilegiadas na nobreza ou na aristocracia. Em *Hamlet*, a família real dinamarquesa protagoniza o drama e em *O Rei Leão* o espectador se depara com uma família de leões, os reis da selva, em uma savana africana. Esse deslocamento, no entanto, tem reflexos na caracterização das personagens. Uma vez que, em uma alcateia de leões só pode haver um macho, os demais membros do bando se resumem a fêmeas. Sendo assim, algumas personagens masculinas da tragédia shakespeariana, como Horácio, Laertes, Polônio, Rosencrantz, Guildenstern, Marcelo e Bernardo, somem ou têm seus papéis desempenhados por outros animais que não leões. Polônio, o camareiro-mor, por exemplo, transforma-se em Zazu, um calu, espécie de tucano da savana africana. Sua função é pajear o príncipe, Simba, e levar informações sobre o reino para Mufasa, tradução do rei dinamarquês.

No modelo trágico do drama, a ação se desloca para o caos. Na peça em análise, o príncipe Hamlet é chamado de volta a Elsinore para o funeral

do pai. Nessa visita, o caos é engatilhado e passa a mover toda a trama: a loucura do príncipe e de Ofélia, conspirações e assassinatos. No filme, esse aspecto não parece ser tão forte, embora o espectador encontre conspirações entre Scar, o vilão, e as hienas, que, no final, se voltam contra ele.

A tragédia constrói-se em torno de um perigo extremo, fonte de risco de vida para as personagens. Em *Hamlet*, há nada menos do que oito mortes. Já em sua adaptação fílmica infantil, o número de mortes é certamente reduzido: apenas Mufasa, o rei, e Scar, seu irmão e assassino, morrem, embora Simba, o jovem príncipe, tenha sua vida constantemente ameaçada pelas conspirações do tio.

Shakespeare costumava incluir em suas tragédias uma dificuldade ou conflito (interno ou externo) que precisa ser solucionado. Em *Hamlet* temos o maior conflito interno da obra shakespeariana: a dúvida. Confiar ou não no fantasma? Prosseguir ou não com a vingança? Ser ou não ser. (Ato III, Cena I). Da mesma forma, o jovem leão Simba vê-se envolto numa rede de conflitos e indecisões: teria capacidade de assumir o trono? Deveria voltar para o reino e assumir seu lugar como rei?

As tramas trágicas são pautadas sobre situações de injustiça. No texto dramático shakespeariano, trata-se do regicídio e da usurpação do trono por um assassino, situação reproduzida na animação da Disney: “o tio invejoso elimina o pai do herói e assume injustamente o trono, e um jovem herói despreparado, aos poucos ganha força e contra-ataca.” (VOGLER, 1998, p.259)

A grande diferença entre a obra de partida e sua tradução está no final trágico, imprescindível nas tragédias, implicando a queda do herói, cuja morte conduz também à queda de outras personagens. Quando Hamlet morre, morrem também Laertes, o rei Claudius e a rainha Gertrudes. No filme *O Rei Leão*, temos um movimento oposto: a ascensão do herói Simba – com a reconquista do trono – resulta na ascensão de outros – Timão e Pumba, por exemplo, que passam a fazer parte da corte. Além da ascensão das personagens, o jovem espectador pode alegrar-se com o reflorescimento do próprio reino que se encontrava em decadência. Muito provavelmente, a inversão se deve ao tipo de público a que a animação se destina.

Portanto, alguns dos elementos tradicionalmente encontrados na tragédia shakespeariana são mantidos na releitura fílmica e outros, dada a mudança de gênero e de público alvo, são transformados e ressignificados.

O Rei Leão destinado a cumprir o seu papel

O filme começa com o despontar do sol na savana africana. Simultaneamente, nasce o príncipe da selva, Simba, tradução do Hamlet shakespeariano.

Figura 1. O nascimento de Simba.



(foto reprodução)

Os animais são despertados por uma canção – *Ciclo Sem Fim (Circle of Life)* – de Elton John, melodia que vai definir o ritmo do filme e o tema principal: a ambiguidade entre a vida e a morte. Este tema ecoa durante todo o filme e é abordado um pouco mais tarde numa conversa entre o rei Mufasa e Simba, já um pouco mais crescido. No diálogo, Mufasa, trata da transitoriedade de um reinado para explicar ao filho *o ciclo da vida*:

MUFASA – Tudo que você vê faz parte de um delicado equilíbrio. Como rei, você deve entender esse equilíbrio e respeitar todas as criaturas: da formiga que se arrasta ao antílope saltitante.

SIMBA – Mas pai, nós não comemos os antílopes?

MUFASA – Sim, Simba, mas deixe-me explicar. Quando morremos, nosso corpo se torna grama, que os antílopes comem. E, assim, somos todos, parte do grande Ciclo da Vida. (*O rei leão*, 1994).⁵

No diálogo, com a explicação de Mufasa, que se remete ao princípio da cadeia alimentar, a animação adquire o colorido de fábula educativa evidenciando princípios de respeito e igualdade construídos sobre o próprio conflito da peça shakespeariana: vida e morte. Assim como Simba, Hamlet reflete sobre esse conceito com o pai, ou melhor, com a morte do pai. É esse aprendizado que leva o príncipe dinamarquês, em um diálogo com Cláudio, a dizer:

HAMLET – Não onde ele come, mas onde é comido. Certa assembleia de vermes políticos se ocupa dele, neste momento. Um verme desse gênero é o verdadeiro imperador da alimentação. Engordamos as criaturas, para que nos engordem, e engordamo-nos para dar de comer aos gusanos. Um rei gordo e um mendigo magro são iguarias diferentes; dois pratos, embora destinados à mesma mesa: simples assim.

5 Tradução nossa:

“Mufasa – Everything you see exists together, in a delicate balance. As king, you need to understand that balance and respect all the creatures -- from the crawling ant to the leaping antelope. Simba – But, Dad, don't we eat the antelopes? Mufasa – Yes, Simba, but let me explain. When we die, our bodies become the grass. And the antelopes eat the grass. And so we are all connected in the great Circle of Life.”

O REI – Oh Deus!

HAMLET – Pode-se pescar com um verme que comeu de um rei, e comer o peixe que se alimentou desse verme.

O REI – O que você quer dizer com isso?

HAMLET – Nada. Estou apenas mostrando ao senhor meu tio, como é possível a um rei fazer um passeio pelos intestinos de um mendigo. (SHAKESPEARE, Ato IV, cena III)⁶

Depois de explorar a temática da vida e da morte, o enredo de *Hamlet* torna-se mais visível na animação. O tio de Simba, Scar – tradução de Cláudio – por ser o único leão adulto além de Mufasa, vive afastado. Ele inveja o irmão e por isso parece sempre buscar uma forma de destruí-lo. Após uma tentativa frustrada de matar o sobrinho, Scar, engendra um plano para matar o irmão e usurpar o trono. Há no desenho da Disney, no entanto, uma mudança em relação à forma como o antigo rei morre. Ao invés de usar veneno, o irmão do rei usa seu filho Simba, como isca para uma cilada.

Dizendo ter uma surpresa para o sobrinho, Scar leva o pequeno príncipe até um desfiladeiro e o deixa esperando pela anunciada surpresa. Enquanto isso, Scar faz sinal para que as hienas, suas súditas, assustem uma manada de

6 Tradução nossa de:

“**HAMLET**: Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table. That's the end. **CLAUDIUS**: Alas, alas! **HAMLET**: A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm. **CLAUDIUS**: What dost you mean by this? **HAMLET**: Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar.”

Disponível em http://nfs.sparknotes.com/hamlet/page_222.html. Acesso em 13 de mai. 2003.

gnus, que descem desesperadamente o desfiladeiro em direção a Simba. Dissimulando preocupação, Scar se apressa em avisar o irmão do perigo que o sobrinho corria. Mufasa rapidamente sai em direção ao desfiladeiro para encontrar o filho e desce o penhasco em sua direção, quando o avista pendurado numa árvore prestes a cair. Assim, o rei consegue salvar o filhote, mas sucumbe. Enquanto escala a parede do desfiladeiro para salvar a própria vida, pede ajuda ao irmão que, ao invés de socorrê-lo, derruba-o para ser pisoteado pelos gnus. Na cena, a manada de gnus pode ser entendida como reconfiguração da guerra contra a Noruega, seguida do fratricídio do rei Hamlet, na peça de William Shakespeare.

Por não ter visto o que aconteceu, Simba desconhece o fato de que o tio assassinou seu pai. Assim, enquanto o príncipe lamenta a perda de Mufasa, Scar se aproxima e, com sua língua venenosa, insinua que a morte do rei resultara da imprudência do filhote. Ingenuamente, Simba acredita no tio e passa a se culpar pela morte do pai, sentimento que reconfigura a dúvida do príncipe Hamlet em relação à vingança. Ao contrário de Simba, o príncipe dinamarquês descobre, no início da trama, que o tio assassinara o seu pai e passa o resto da trama, conjeturando sobre a necessidade de matá-lo. Há, então, na tradução intersemiótica de *Hamlet* para *O Rei Leão*, um deslocamento do sentimento de vingança para o de culpa.

Figura 2. Simba após a morte de Mufasa.



(foto reprodução)

Scar, fingindo querer proteger o sobrinho, sugere que ele fuja. Simba, desesperado, segue o conselho do tio que, logo em seguida, envia três assassinos ao seu encalço: Banzai, Shenzi e Ed. O príncipe da selva, no entanto, consegue escapar, mas é ameaçado de morte caso um dia resolva voltar. A cena fílmica recria a peça quando Cláudio, após a morte de Polônio, manda o sobrinho para Inglaterra acompanhado de Rosencrantz e Guildenstern. Peça e filme, portanto, afastam o protagonista da cena dramática.

Na animação, no entanto, ao sair do reino da Pedra do Rei, Simba faz dois novos amigos: Timão, um suricate, cujo nome constrói uma relação intertextual com outra peça shakespeariana (*Timão de Atenas*); e Pumba, um javali. Até onde nos foi possível identificar, as duas personagens são adicionadas à obra fílmica, sem que tenham correspondência no texto-fonte. O encontro dos três amigos acontece, quando Simba estava quase morrendo. Timão e Pumba aparecem e ensinam ao pequeno leão a filosofia do *Hakuna Matata*, que, em kiswahili⁷, significa *sem problemas*. Essa percepção do mundo serve como alívio para o personagem principal, possibilitando-o escapar da angústia – a mesma que atormentava o príncipe dinamarquês.

Simba cresce, olhando o mundo através das lentes da filosofia do *Hakuna Matata*, mas volta a pensar nos problemas depois de um reencontro com a sua melhor amiga de infância, Nala, reconfiguração da Ofélia shakespeariana. Contudo, a cena desse encontro, demonstra que, assim como na tragédia, o filme é construído sobre momentos de extrema tensão, seguidos de instantes de comicidade grotesca – o chamado alívio cômico, segundo Northop Frye (1999).

Ao procurar comida para a alcateia, Nala tenta caçar Pumba, que é salvo por Simba. Depois de um breve desentendimento, os dois felinos acabam se reconhecendo, mas Nala não entende como é possível que Simba esteja vivo: afinal, Scar anunciara que o príncipe havia morrido com o rei. Ela, então, vendo o amigo e avaliando a situação devastadora em que se encontrava o reino do qual ele era o rei por direito, pede para que Simba volte. O príncipe,

7 Uma das línguas oficiais do Quênia, de Uganda e da Tanzânia.

no entanto, se recusa a regressar, pois não consegue enfrentar os erros que acreditava ter cometido no passado. Nala insiste que Simba volte e, na cena seguinte, o espectador vê o príncipe em um campo aberto irritado com a amiga de infância e se sentindo incompreendido. De repente, um som estranho que vem de uma árvore lhe chama a atenção. Era Rafiki (amigo em kiswahili), o macaco babuíno, amigo não só de Simba, mas da família real. Ele, assim como Horácio, é o responsável por guiar o protagonista até o fantasma do pai.

Ao contar para o príncipe da selva que seu pai ainda podia ser contatado, Rafiki leva Simba para uma lagoa e, lá chegando, aponta para a água, ordenando que o pequeno leão se aproximasse dela. Simba se depara com o próprio reflexo e fica decepcionado. Rafiki, então, pede que o príncipe olhe com mais atenção e, dizendo isso, toca nas águas do lago. Simba olha mais uma vez para o reflexo na água, mas, em vez de sua imagem, vê refletida a imagem do pai.

Logo em seguida, uma nuvem aparece no céu e começa tomar a forma de Mufasa, com uma mensagem para o filho: “Lembre-se de quem você é!” (*O Rei Leão*, 1994). A mensagem inverte o ponto de vista da peça teatral, quando o fantasma de *Hamlet* diz: “Lembra-te de mim.” (SHAKESPEARE, Ato I, Cena V) A explicação para tal transformação pode ser atribuída ao deslocamento do sentimento de vingança para o de culpa.

Figura 3. Reflexo de Simba e de Mufasa.



(foto reprodução)

O fantasma de *Hamlet* deseja que o filho vingue sua morte e, por isso, pede para que não se esqueça do pai, não se esqueça de vingá-lo. Já o fantasma do pai de Simba, em nenhum momento pede vingança. Mufasa apenas diz que o filho não pode esquecer seu papel: ele é o rei e deve arcar com suas responsabilidades. Assim, Mufasa, ao pedir para que seu filho lembre-se de quem é, está recomendando que Simba reveja seu sentimento de culpa e aceite o papel de rei.

Figura 4. Simba falando com o espectro de Mufasa.



(foto reprodução)

É somente depois dessa cena que Simba sai do estado de angústia profunda. Depois de ouvir o pedido do pai, Simba volta a sentir-se digno de ser rei, como no início do filme.

Não podemos ignorar o fato, entretanto, de que o príncipe resolve essa questão pessoal no momento em que se encontra fora do mundo real, em um lugar fantástico. Este local de magia, onde os problemas se resolvem, é característico das comédias shakespearianas e foi denominado de *green world* pelo crítico canadense, Northrop Frye. Trata-se de uma espécie de

refúgio, geralmente uma floresta, onde o personagem entra, passa por um processo de metamorfose e volta para o lugar de onde veio.⁸ Observamos, então, que a tradução intersemiótica de *Hamlet* para *O Rei Leão* inseriu esse aspecto da comédia shakespeariana na tragédia: Simba, nesse mundo mágico, não só resolve os seus problemas, como também passa pelo processo de amadurecimento – ele cresce, segue os conselhos do pai e resolve regressar para ajudar o seu povo e tomar o reino das mãos do tio.

Surpreso ao ver o sobrinho vivo, Scar conta para toda a alcateia de leões que o responsável pela morte de Mufasa havia sido o príncipe da selva. Assim procedendo, tira a razão de Simba de querer ocupar o seu lugar de rei. Acuado, o príncipe começa a andar de costas sem prestar atenção no abismo que se encontrava atrás, e acaba escorregando. Pendurado na rampa da Pedra do Rei, ele reproduz a cena da morte de Mufasa.

Figura 5. Pai e filho vivem a mesma situação na mão de Scar.



(foto reprodução)

8 Disponível em <http://www.uwf.edu/krasmuss/studentprojects/green1.htm>. Acesso em 10 de mai. 2010.

No texto dramático a confirmação de que Cláudio havia assassinado o rei surge da encenação de uma peça apresentada na corte. Na animação, no entanto, a verdade não vem à tona por meio da observação de alegorias, mas diretamente da boca do tio, que relembra o passado, ao revivê-lo diante da possibilidade de poder matar Simba.

Ao descobrir que o tio foi o culpado pela morte do pai, Simba consegue sair da beira do penhasco e pular sobre o tio, que acaba sendo forçado pelo príncipe a revelar publicamente, a verdade sobre a morte de Mufasa. Livre da angústia da culpa pela morte do pai, Simba recupera a confiança de toda a alcateia e – mais importante que isso – a confiança em si. As hienas, após a declaração de Scar, atacam Simba, mas acabam tendo de lutar com as leoas. Scar, no meio da confusão, foge, porém o príncipe o persegue e exige que o tio desapareça do reino. Diferentemente de Hamlet, Simba não se deixa corromper pelo sentimento de vingança: ele não deseja matar o tio, quer apenas se defender, embora acabe provocando a queda o tio no desfiladeiro, onde é morto pelas hienas, antes suas parceiras.

A Disney, então, cria a dicotomia maniqueísta entre o vilão e o herói, inexistente no texto de Shakespeare. Simba sai vivo e vitorioso da luta contra o tio, e tudo acaba bem como nas comédias renascentistas.

Reflexões conclusivas

Ao partirmos do ponto de vista de que todo texto resulta de um processo de interpretação, apropriação, deslocamento de uma produção anterior, em que vários jogos são possíveis, compreendemos que a tradução de uma obra resulta de um trabalho de interpretação conduzido pelo tradutor, de um outro lugar de fala. As traduções que lemos e a que assistimos nos meios de comunicação de massa, expressam, pois, uma voz do presente. E como não há interpretação neutra, nem inocente, o trabalho de tradução intersemiótica resulta de um ato de apropriação, que como tal, adquire o *status* de (re)criação, que somente no plano da utopia pode ser idêntica ao texto que a originou, uma vez que conterà as marcas de quem a interpreta.

Muitas vezes, as plateias expostas às obras “originais”, rechaçam as traduções/adaptações, com base em conceitos como os de fidelidade, estabilidade do sentido e de hierarquia, como se o texto “original” contivesse uma verdade absoluta, cabendo somente a uma elite cultural o privilégio de desvendá-lo.

O desejo de cópia, que tanto se espera e se demanda de um texto artístico traduzido, pauta-se na subserviência e no apagamento do ponto de vista do tradutor, diante do texto “original”, do “inatingível”, da “verdade”, da “pureza”, expressões que refletem a hierarquização cultural. O rechaço às adaptações de obras canônicas ignora o fato de que o começo resulta de uma escolha do intérprete, em vista da característica de eternamente inacabado do ato da interpretação.

Ao libertarmo-nos da primazia do original sob o viés hierarquizante de valor, libertamo-nos também da superioridade deste sobre a tradução, que passa a ser encarada, então, como transformação, recriação, suplemento da obra de partida.

A partir desse posicionamento, o artigo buscou construir uma leitura analítica da tradução intersemiótica de *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* para a animação da Disney, *O Rei Leão*, dirigida por Rob Minkoff e Roger Allers. A investigação permitiu-nos confirmar o posicionamento de Jacques Derrida de que a tradução é a prática da semelhança na diferença, isto é, embora a ressignificação resulte do deslocamento temporal e espacial (diferença) da obra de partida, mantém o vínculo (semelhança) com a anterioridade. Toda tradução parte de um inesgotável exercício de interpretação singular, resultante da visão de um sujeito singular, constituído com base em uma história igualmente singular.

Assim pensando, concluímos que a arte é construída como tradução de traduções, todas originais, num *Ciclo sem Fim* de interpretações.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ALLERS, Roger. Minkoff, Rob. Hahn, Don. *O Rei Leão*. Filme-vídeo. Walt Disney Pictures. Califórnia, 1995. 88 minutos.

BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. IN: HELIODORA, Barbara. *Teatro completo: tragédias e comédias sombrias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 369-544.

STAM, Robert. "Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation." IN: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.