

ESPECTRALIZAÇÕES DE *HAMLET*: APROXIMAÇÕES ENTRE A TEORIA DA TRADUÇÃO E A APROPRIAÇÃO LITERÁRIA

HAMLET'S ESPECTRALIZATION: APPROACHES BETWEEN THE THEORY OF TRANSLATION AND THE LITERARY APPROPRIATION

Erika Viviane Costa Vieira¹

RESUMO: Este trabalho apresenta uma proposta de reflexão sobre a questão da influência do *Hamlet* de Shakespeare em algumas obras contemporâneas. Procurou-se definir os diversos instrumentos críticos da prática intertextual de adaptação e apropriação literária. Analisam-se as diversas acepções para os termos “adaptação” e “apropriação”, bem como procura delimitar e adequar seu uso. Amplia-se o debate a respeito das influências no fazer literário ao aproximarem-se conceitos de natureza filosófica presentes na Teoria da Tradução, representada mais especificamente por Walter Benjamin (2001) e Jacques Derrida (1994) (2002) (2005), a uma perspectiva mais pragmática, mas não menos complexa, da intertextualidade como preconizada por Roland Barthes (1981) e Julia Kristeva (1980).

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Apropriação. *Hamlet*. Sobrevivência. Espectralização.

A literatura contemporânea sempre esteve em dívida para com os textos clássicos. Toma-se o contemporâneo nos termos de Agamben, que compreende a busca do tempo presente além da lógica cronológica e anacrônica, aderindo ao presente e, ao mesmo tempo, dele tomando distância (AGAMBEN, 2009)². Hoje sabemos que um texto³ pode ser ressignificado em momentos históricos diferentes e essa nova perspectiva interfere na visão que temos do presente e do passado. Buscando entender como uma obra de arte pode ser re(a)presentada, Hans-Robert Jauss (1982) expande a potência textual em que um texto pode ser lido em momentos diversos de realidades temporais diferentes sem a intermediação de especialistas ou tampouco tornar-se tema da hermenêutica literária ou filosófica. Segundo Jauss, um dos responsáveis por teorizar a perspectiva da estética da recepção, é inerente à obra clássica a capacidade de transcender vários horizontes de expectativa, podendo ser interpretada e reinterpretada diversas vezes.

¹ Doutora em Estudos Literários pela UFMG, CEFET-MG. E-mail: erikavcv@gmail.com

² Agamben desenvolve a noção de contemporâneo a partir das *Considerações intempestivas* de Roland Barthes, que o concebia como “intempestivo”, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância” (AGAMBEN, 2009, p. 59). A partir daí, Agamben propõe o contemporâneo que busca uma aproximação de um outro tempo, além do tempo cronológico, aproximando-se da noção de poesia: “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (p. 65).

³ Compreende-se texto como uma estrutura que produz sentido continuamente. Segundo Barthes (1981), o termo foi adotado pelos estruturalistas para se referir a qualquer discurso que produz significado por meio do jogo infinito de signos.

Existem várias maneiras de ressignificar obras artísticas e literárias. Dentre as práticas de ressignificação, adaptação⁴, apropriação e tradução são produtividades textuais cada vez mais comuns e seu impulso não pode ser subestimado, pois elas tratam de experiências voltadas tanto para a produção narrativa quanto para a teatral. Na verdade, apropriação e adaptação são operacionalidades textuais que subjazem à literatura, se pensadas em sua materialidade, nos seus espaços, e se forem vistas como uma prática. Kristeva (1978, p. 35), por exemplo, entende que todo texto literário constitui-se como uma produtividade e está inserido em um contexto de trocas semióticas produtivas. A semiótica da produção de Kristeva compreende que esses textos participam de uma prática escritural voltada para um pensamento que busca a produção (1978, p. 35). Entretanto, as reescritas / adaptações / apropriações / traduções não acontecem apenas no âmbito do verbal. Obras literárias e também artísticas podem também ser ressignificadas em outro sistema semiótico que não seja o literário. O cinema e as artes plásticas são sistemas que têm participado intensivamente desse processo.

Em um primeiro momento, percebe-se a adaptação sob a perspectiva da hipertextualidade de Gérard Genette (1997), cuja visada textual palimpséstica aborda os textos literários como hipertextos que são gravados sobre hipotextos, transformando a literatura em um objeto de segunda mão. Porém, um texto pode reciclar-se inúmeras vezes e pode ser uma estratégia de sobrevivência que permite a um hipotexto (ou vários hipotextos) renascer(em) inúmeras vezes.

No caso deste trabalho, analisar-se-á a maneira pela qual *Hamlet* spectraliza-se na cultura contemporânea, utilizando-se das reescritas adaptativas. Nestas reescritas, estratégias intertextuais de diversas ordens são empregadas e, ao serem apropriadas por autores contemporâneos, tornam produtos de adaptação diversificados e de difícil categorização e agrupamento. Portanto, ao final deste trabalho, pretende-se demonstrar que o questionamento da eficiência dos procedimentos de adaptação e apropriação desafiam e afrontam o cânone e, paradoxalmente, vêm para reafirmar a presença desse mesmo cânone na cena literária atual, a qual se dá através de atos performativos de spectralização (DERRIDA, 1994).

1. Adaptação e seus desdobramentos: terminologia necessária

⁴ Ao longo deste trabalho irei trabalhar o conceito de adaptação em seu sentido mais amplo, tal como preconiza Linda Hutcheon (2006), que engloba desde obras literárias que pretendem traduzir uma obra literária como textos ou para o teatro ou para o cinema, até aquelas que apenas se referem ou fazem alusão a esta obra, incluindo-se aqui as que realizam a performance do que hoje consideramos ser o texto shakespeariano.

As noções de adaptação e apropriação são desdobramentos da intertextualidade e foram teorizadas principalmente por Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2006) e Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000). Suas perspectivas merecem ser aqui confrontadas. Primeiro, discutiremos o conceito de adaptação, em seguida trataremos da questão da apropriação e, finalmente, confrontaremos esses termos às questões de tradução e da spectralidade derrideana.

1.1 Adaptação

Julie Sanders (2006) parte do conceito de intertextualidade como proposto por Barthes (1981), que diz que “todo texto é um intertexto”, e por Kristeva (1980, p. 37), que, por sua vez, afirma que “todo texto é uma permutação de textos, uma intertextualidade” e expõe a variabilidade do empréstimo e do uso de termos advindos dessas relações. Vale lembrar que toda a elaboração conceitual de Kristeva para a intertextualidade foi inspirada na polifonia de Bakhtin (2003). Assim, uma obra pode estabelecer ou não relações mais ou menos explícitas com uma determinada fonte. A abertura e o impacto causados pela semiótica de Kristeva evidenciam uma consciência do texto como absorção de textos anteriores, denunciando e rejeitando a crítica de caráter imanentista que, por muitos anos, renegou a questão das “influências” e das “fontes”. O que é inevitável, no entanto, é perceber que uma releitura, uma volta ao texto canônico, está condicionada a um novo sentido político e ideológico que se quer dar, de forma a atualizar o texto. A decisão de re-interpretar um determinado texto é sobretudo influenciada pelo engajamento político, ético ou ideológico do escritor, diretor ou *performer* que se compromete a inseri-lo em um momento histórico da atualidade.

O que chamamos de adaptação refere-se tanto ao **processo** de transposição de textos canônicos como ao **produto** resultante da prática transpositiva. Esta pode se apresentar em forma de romance, produção teatral, música, ópera, filme, entre outros. Enquanto processo, esta prática é conservadora por excelência e sua intenção é a de preservar a existência do cânone (SANDERS, 2006, p. 8-9), apesar de contribuir para sua constante reformulação e expansão. Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), editores de uma coleção de textos que adaptam ou dialogam com o teatro shakespeariano, afirmam em sua introdução teórica, que decidiram usar **adaptação** “pela falta de outro termo melhor” (p. 3) para descrever o fenômeno da recontextualização que caracteriza a maneira pela qual escritores, diretores, e editores atualizam as peças de Shakespeare para as novas plateias. Para esses autores, adaptar conota **um processo** [grifo meu] cuja origem latina *adaptare* remete a adequar-se a um novo contexto, sendo

a recontextualização um aspecto relevante que deve ser considerado. É importante ressaltar que esses autores estão lidando com adaptação de peças teatrais e, para eles, adaptação é equivalente a “produção teatral”. O consenso a que chegam é o de que:

Adaptação como uma prática material, performática, pode envolver tanto reescritas radicais quanto uma série de práticas teatrais e de direção, que vão desde a omissão ou adição de passagens (ou mesmo cenas) de forma a se adequar às exigências de um diretor específico para a criação de uma prática material que leva em consideração a demanda pública por espetáculo, [...] A noção de adaptação (do latim *adaptare*, adequar-se, fazer-se adequar) implica uma maneira de fazer Shakespeare adequar-se a um momento histórico específico ou a um requisito social (FISCHLIN & FORTIER, 2000, p. 17)⁵.

Como prática transposicional, a adaptação, para Sanders (2006), significa transportar um texto de um gênero específico para outro, isto é, **transformação**: de romance em filme, de drama em musical, de dramatização da prosa narrativa em prosa poética; ou o movimento inverso de transformar o drama em prosa, filme em narrativa, musical em peça teatral. Embora possa ser também um procedimento amplificador de adição, expansão, acréscimo e interpolação, a adaptação está envolvida, frequentemente, em gestos de comentário sobre um determinado texto-fonte, o que pode ser alcançado na apresentação de um ponto de vista revisional do hipotexto, adicionando questões hipotéticas de motivação ou dando voz aos marginalizados ou silenciados. Indo um pouco mais além: a adaptação também pode se constituir numa tentativa de tornar textos “relevantes”, “clássicos”, acessíveis aos leitores, via processo de “facilitação”. Porém, pela abordagem de Julie Sanders, adaptar refere-se às reinterpretações de textos fundadores em novos contextos ou talvez com mudanças culturais e/ou temporais de um hipotexto que pode ou não envolver uma alteração de ordem geral (cf. p. 19).

No que se refere ainda ao estudo da adaptação, Linda Hutcheon (2006) coloca em evidência que todos os tipos de adaptação⁶ merecem ser investigados com o mesmo rigor acadêmico, oferecendo uma tentativa de teorização coerente com o fenômeno. Hutcheon é propositalmente inclusiva ao expor a extensão da prática nos tempos atuais para todos os segmentos artísticos, abrangendo uma ampla gama de gêneros e mídias e utilizando exemplos de vários países, línguas e culturas. Hutcheon insiste em ir além do que, com frequência, discutimos

⁵ Tradução livre do original em inglês: “[a]daptation as a material, performance practice can involve both radical rewritings, and a range of directorial and theatrical practices, from the omission or addition of passages (or even scenes) to suit a particular director’s requirements to the creation of a material practice that takes into account the public demand for spectacle, ... The notion of adaptation (from the Latin *adaptare*, to fit, to make suitable) implies a way of making Shakespeare fit a particular historical moment or social requirement”.

⁶ Acredito que a autora esteja se referindo, aqui, aos *produtos* da adaptação.

como adaptação, que se resume, muitas vezes, a romances, filmes e peças teatrais, para examinar também videogames, parques temáticos, *websites*, *graphic novels*, capas de CD, óperas, musicais, balés e atos performáticos.

Hutcheon oferece um estudo da adaptação *per se*, defendendo a ideia de que a adaptação deve ser experimentada em sua autonomia, desafiando a possibilidade de uma autoridade primeira. Assim, sua proposição teórica está centrada nos atos da adaptação, tais como as revisitações deliberadas, anunciadas ou estendidas de obras que lhes são anteriores. A definição de Hutcheon é elucidativa porque trata a adaptação não apenas como uma entidade formal, mas também como um processo que sofre interferências de natureza humana e, conseqüentemente, de subjetividades em diferentes contextos. Para Hutcheon, a adaptação caracteriza-se, simultaneamente: (a) como uma perceptível transposição de outra(s) obra(s) reconhecível(ies); (b) como um ato de apropriação criativo e/ou interpretativo de alguma(s) obra(s); e (c) como um engajamento intertextual estendido (HUTCHEON, 2006, p. 8). Portanto, em sua concepção, uma adaptação é “uma derivação que não é ‘derivativa’ – uma obra que é segunda sem ser secundária” (p. 9), o que lhe assegura sua autonomia como obra. No entanto, sua principal contribuição para o debate é a evidência da contextualização. “Nenhuma adaptação ou processo de adaptação existe num vácuo: todas elas têm um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura,” – afirma Hutcheon (2006, xvi).

A adaptação é um termo amplo, inclusivo, que serve para caracterizar as relações intertextuais mais diversas entre um texto “fonte” e o “adaptado”, mas pressupõe um nível de engajamento considerável com um texto ou fonte que precisa se adequar a uma nova situação de textualidade. Embora este pressuposto possa ser verificável na maioria das obras adaptadas, percebe-se que a adaptação nem sempre ocorre de maneira tão simétrica. Mais de um texto pode servir de base para a adaptação, tal como o é em *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Stoppard, que elege como base não só o *Hamlet* de Shakespeare, mas também o *Esperando Godot* [*Waiting for Godot*] de Beckett.

1.2 Apropriação

Apropriação, por outro lado, é um termo que denota uma relação intertextual menos explícita, mas mais questionadora, hostil, ou até mesmo de caráter mais subversivo devido, principalmente, à postura crítica que adota. Enquanto a adaptação presta uma homenagem ao texto fonte, a apropriação o desafia, evocando, assim, uma ruptura com a tradição, seus valo-

res e sua hierarquia. Para Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000) apropriação é um termo de conotação mais negativa, que deve ser usado com cautela porque pode vir a sugerir “apossar-se” ou “tomar o lugar” da autoridade do original⁷ (cf. p. 3), mesmo sem alterar nenhuma de suas palavras, como nos lembra bem “Pierre Menard, Autor de Quixote”, de Borges.

Para Julie Sanders (2006), enquanto uma adaptação sinaliza uma relação direta com um determinado texto alvo, a apropriação frequentemente afeta de maneira mais incisiva o texto fonte de forma a transformá-lo em um novo produto cultural (p. 26). Pode envolver ou não uma mudança de gênero, mas ainda irá requisitar justaposição intelectual de, pelo menos, um texto em oposição a outro, que será central na leitura e na experiência de expectativa das adaptações. Uma adaptação de *Hamlet* para o cinema permanece *Hamlet*, apesar das possíveis alterações temporais ou de gênero. Por outro lado, quando um texto é apropriado, este texto pode não ser claramente reconhecido, tal como o é no processo adaptativo. As apropriações podem ocorrer num contexto bem menos direto do que na adaptação fílmica de um texto canônico, por exemplo. As adaptações fílmicas de Laurence Olivier (1948), Franco Zeffirelli (1990) e de Kenneth Branagh (1996) são exemplos de adaptação. *Hamletmachine* (1977) de Heiner Müller, embora seja uma peça teatral, posiciona-se melhor no terreno da apropriação.

Ao invés de aproximação ou transposição de gêneros que identificamos como centrais no processo de adaptação, há a reconsideração (reformulação) das condições do hipotexto. “O incentivo ao jogo entre apropriações e originais começa a emergir como aspecto fundamental, vital até, da leitura. É uma maneira produtiva de perceber novos significados, aplicações e ressonâncias” – preconiza Sanders (2006, p. 32). A apropriação nem sempre faz suas relações e interrelações tão explícitas quanto a adaptação. Donald Hedrick e Brian Reynolds (2000, p. 3) sugerem que o termo aponta para sua transversalidade, cuja origem do significado era a “apropriação territorial”. Nesse sentido, a apropriação revela uma ênfase em reações dissidentes à obra de Shakespeare, menos conservadoras e mais provocativas, mais críticas. O gesto da apropriação do texto fonte pode, em toda sua extensão, lembrá-lo vagamente do hipotexto e trazer para o debate, de maneira controversa, questões de propriedade intelectual, reconhecimento devido e, o que pode ser pior, acusação de plágio. Sinaliza-se a necessidade de ver a apropriação de um ponto de vista mais favorável, como criadora de novas possibilidades culturais e estéticas, ao invés de vê-la como “roubo”. Christy Desmet e Robert Sawyer (1999, p.

⁷ FISCHLIN; FORTIER. *Adaptations of Shakespeare*, p. 3: “This word suggests a hostile takeover, a seizure of authority over the original in a way that appeals to contemporary sensibilities steeped in a politicized understanding of culture.”

8), por exemplo, descrevem atos de apropriação como “uma prática crítica e criativa”, que outorga ao tradutor maior liberdade de criação e um engajamento contestatório que a adaptação não permite.

Outro fato que merece ser trazido para a discussão refere-se ao fato de que a apropriação é um termo de origem marxista que sugere uma luta em que Shakespeare deve ser “tomado” de mãos hostis (LANIER, 2002, p. 5). Douglas Lanier, em *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002), reserva-se o direito de não usar adaptação e apropriação inadvertidamente, preferindo o último por reconhecer que a apropriação salienta as maneiras pelas quais Shakespeare se move de uma esfera cultural a outra, de uma moldura interpretativa a outra, uma vez que toda mudança de contexto altera radicalmente os significados.

Linda Hutcheon (2006) trata desses fenômenos de maneira bem peculiar. Para ela, a adaptação implica apropriação e a (re-)interpretação faz parte do processo. Em outras palavras, é como se, para adaptar, fosse primeiro necessário apropriar. Não podemos perder de vista também que, para Hutcheon, adaptação é um termo inclusivo e o ato de apropriar é uma de suas etapas, como afirma em sua definição de adaptação, que é: “um ato criativo e interpretativo de apropriação” (p. 8). Ou seja, nesta perspectiva, adaptação é também apropriação e isso complica um pouco a nossa busca por uma distinção entre os termos. Em Hutcheon, um processo complementa o outro e a diferenciação entre os processos não é clara.

2. Adaptação e tradução

O que se difunde como tradução é uma visão limitada que tem como base a noção de equivalência. Tal ponto de vista é o que se convencionou a chamar de tradução, pois para garantir a estabilidade do significado e do texto original, preservam-se as semelhanças. A filosofia ou teoria da tradução refuta este ponto de vista e postula a favor da diferença de forma a questionar os essencialismos e a neutralidade dos discursos. Essa nova forma de ver a tradução cria condições enunciativas para pensar as adaptações de *Hamlet* sob uma perspectiva transdisciplinar que vai além das relações intertextuais, uma vez que várias questões de representação e poder estão em jogo.

O ensaio de Walter Benjamin traduzido por Susana Kampff Lages como “A Tarefa-Renúncia do Tradutor” (2001) é o ponto de partida desta negociação entre a tradução e a intertextualidade. A dupla leitura oferecida por Lages para o termo *Aufgabe*, hifenizado, sugere

a ambivalência a que a interpretação está sujeita e propõe uma reflexão a respeito das perdas inevitáveis pelas quais passam as traduções e a impossibilidade de completude da própria tarefa. Existe uma complexidade que perpassa todo o processo e que impossibilita a linguagem de alcançar a totalidade plena da linguagem pré-babélica, a língua-pura, mas que não deixa de ser estimulante para ponderar algumas questões a respeito das releituras de Shakespeare. Ampliando-se, a idéia de tradução se une à de literatura e torna-se atividade intertextual generalizada, em permanente processo de tradução, cuja noção de originalidade deve ser relativizada (CAMPOS *apud* MIRANDA 1987, p. 72). Ao conceber a tradução como atividade intertextual, a adaptação pode ser entendida como uma forma de sobrevivência do hipotexto, mesmo que metamorfoseada. Sendo a spectralidade uma das formas de sobrevivência, especula-se que *Hamlet* paira sobre as adaptações por meio de metáforas textuais fantasmagóricas, não destruindo a peça shakespeariana totalmente, nem reverenciando-a, mas mantendo seus sentidos em constante suspensão.

Mesmo extrapolando o território da linguagem, o texto de Benjamin nos leva a refletir a respeito da adaptação sob três aspectos. O primeiro deles é acerca da **sobrevivência do original** e a **relação do original com as traduções**. Benjamin postula a favor da tradução e pela relativização da importância dada ao original, pois a tradução lhe garante sobrevivência ao permitir-lhe participar de um processo de constante transformação dos sentidos, em dinâmica constante, em que “mesmo as palavras fixadas continuam a pós-maturar” (p.197). Ainda para Benjamin, a tradução pode ser menor que o original, seu eco, mas não sua reprodução, seu igual. Tal constatação garante que se estabeleça relações entre original e tradução sob a égide da diferença, permitindo a esta sua individualidade e autonomia. A metáfora dos cacos da ânfora ilustra bem esta reflexão. Os cacos lembram e constituem o original, mas não o são. Neles, assim como é possível identificar o todo pelos fragmentos do que antes era um jarro, original e tradução devem também se reconhecerem.

O segundo e o terceiro aspectos a serem observados tratam das noções de **diferimento** dos sentidos e o terceiro, da questão do **suplemento**, respectivamente. Derrida (2002), lendo o ensaio de Benjamin em *Torres de Babel*, contribui para o debate, expandindo a questão da intraduzibilidade com a introdução das ideias de diferimento e suplemento. Para Derrida, a reconciliação das línguas é uma eterna promessa e a tradução nunca atingirá a equivalência entre os signos, pois aponta para a impossibilidade de sua completude: os significados do texto traduzido serão sempre postergados, diferidos, adiados. Com isso, o que se tem é uma

constelação de tentativas tradutórias que se pretendem definitivas e que circulam em torno do original. Expandindo o caráter suplementar da tradução, também abordado por Benjamin, Derrida corrobora a noção de que, na tradução, o original não se repete, mas replica: “[o] sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação” (2006, p. 38). Sendo assim, o novo texto vem **suplementar** o original, acrescentando uma camada que vem para ocupar um vazio momentâneo de significação, que, modificado, potencializará outra mutação no devir. O novo texto suplementa o original, acrescentando-lhe uma camada que vem para ocupar um vazio momentâneo de significação. Falar mais uma vez e falar diferente: este gesto de acrescentar camadas aos discursos remete ao suplemento derrideano.

As reflexões de Derrida a respeito do suplemento contribuem para o estudo da adaptação e da apropriação porque sua perspectiva postula a diferença, a autonomia, e questiona os essencialismos e a neutralidade dos discursos. Pode-se dizer que a crítica literária ocupou-se do contexto, da moral, da biografia ou da origem histórica, com significativa importância dada à reprodução de modelos críticos tal como propostos pela filosofia clássica ocidental, sobrepujando, contudo, as relações textuais. Em contraposição a isso, a leitura que Derrida corrobora é a dos movimentos relacionais ativados, engajada, porém que não usa uma lógica ou conceito específico de que as reduções filosóficas dependem. Assim é possível pensar a releitura de clássicos sob uma perspectiva outra, que vai além das relações intertextuais binárias (pois uma adaptação pode ter mais de uma fonte), uma vez que o texto, para Derrida, remete à produção, à escritura, já que se deve “num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever” (2005, p.7).

2.1 Tradução e espectralidade

Do ponto de vista da tradução, a noção de adaptação dentro da perspectiva da espectralidade pode ser vista como o resultado último de um processo que se iniciou com o hipotexto e de onde emanou uma sequência de possibilidades de sombras e assombramentos. O processo tradutório, quando tem a intenção de ser uma adaptação, não se revela como o decalque perfeito do hipotexto, mas torna-se uma série de imperfeições de onde podemos identificar vestígios do hipotexto.

Um espectro pode ter várias vozes e cada uma delas demandou uma tradução específica, de forma que nenhuma tradução é definitiva e todas coexistem. Derrida (1994) usa como exemplo de operação lógica da espectralidade as inúmeras possibilidades de tradução para a passagem de *Hamlet* “The time is out of joint” [O tempo está fora dos eixos], que pode ser vista como análoga às constelações de adaptações em torno do hipotexto. A passagem usada para exemplificar esse efeito, de acordo com Derrida, é um questionamento do tempo, da temporalidade, da história, do mundo. Há inúmeras divergências de tradução para “out of joint” (p. 35-36), divergências que apontam para a diversidade de interpretações, que abrem caminho para novas possibilidades de ler a peça. Para Derrida, o “*out of joint*” refere-se à decadência moral, à corrupção da cidade ou ao deslocamento que se dá no sentido, de “desajuste” para “injustiça” (p. 37), que fez Hamlet nascer para consertar o tempo, fazer justiça, endireitar as coisas. Assim, “Hamlet está ‘*out of joint*’, disjunto, desajustado, anacrônico porque o tempo e o estar-consigo estão juntos ao ter nascido naquele momento para consertar o mundo. Por isso, amaldiçoa sua própria missão, o castigo que consiste em dever castigar, vingar, exercer a justiça e o direito na forma de represálias” (p. 38). Hamlet, diante de sua situação, amaldiçoa seu destino por este o ter destinado a ser o homem do direito, um reparador de erros, aquele “que não pode vir, como o direito, senão após o crime, ou simplesmente **depois**: isto é, numa geração necessariamente segunda, originariamente tardia, destinada a **herdar**” (p. 38-39) [grifos do original]. Nessa perspectiva, uma tradução posterior à outra está diante dessa condição reparadora, tal como Hamlet que, nessa perspectiva de herdeiro, veio ao mundo como um reparador de erros, que o transforma em um vingador, e seu desejo, obsidiado, autoriza as traduções a serem “... possíveis e inteligíveis sem nunca reduzir-se a elas [às traduções]” (p. 39). Porém, a potência reparadora da tradução última está sempre no devir, assim como a tarefa justiceira de Hamlet. A adaptação ou a apropriação, dentro da perspectiva da tradução, está imbuída deste compromisso ético com as versões anteriores, com a tradição crítica, com os inúmeros diálogos que a precederam, porém sem se submeter a eles. Diante dessa perspectiva, a adaptação requer sua localização no tempo e no espaço, de forma que se possa relacioná-la com os discursos anteriores.

Não podemos perder de vista que, para Benjamin ([1923] 2001), a tradução não “transporta” sentidos de uma língua para outra, mas expõe os pontos de convergência das diversas línguas, as quais coincidem na “língua pura”, em um estado em que todas as línguas se complementam. Na adaptação, busca-se por pontos de complementaridade que tendem a divi-

dir aspectos semelhantes entre original e tradução. No entanto, verifica-se um impasse quando chegamos a esta questão, pois, para Benjamin (2001), a tradução é vista antes de tudo como aquela que não esconde o original e que se apresenta como **forma**: “a tradução é uma forma” (p. 191). Em outras palavras, podemos concluir que o cerne da tradução encontra-se na sintaxe, na materialidade da linguagem, pois, dessa maneira, é possível verificar a transparência do ato tradutório.

Contudo, mesmo sendo a tradução uma forma, não é a intenção deste estudo verificar aspectos relacionados à transparência de um texto adaptado, pois, neste caso, incorrer-se-ia no erro de tratar de aspectos de fidelidade ou intencionalidade. Não se pode encerrar o aspecto espectral da adaptação em fórmulas rígidas e buscar por padrões de convergência do original e da adaptação porque a própria imagem do espectro é inefável. A questão da espectralidade trata da busca por imagens espectrais que emanam das adaptações. Ainda assim, falar das adaptações como espectralidades do original é reconhecer a história da literatura, e talvez também da cultura, como um aglomerado de textos que são constantemente atualizados via tradução, ou seja, percebe-se a literatura e a cultura abrindo-se por meio de uma série de metamorfoses textuais. Essas metamorfoses que vão ocorrendo a cada reescrita nem sempre são rastreáveis e “contabilizáveis”, uma vez que os novos contextos de aparecimento desterritorializam os sentidos e lhes conferem outros significados. Dessa maneira, falar das espectralidades da adaptação é localizar esses novos contextos de aparecimento deste original e analisar como esse assombramento interfere nos discursos. Retomar um original é fazer um fantasma ressurgir, assombrando o momento presente, certamente com uma tarefa ética a cumprir.

O espectro derridiano admite uma existência anterior, que não se faz presente, corporificado, mas que, contudo, não deixa de ser uma **forma** de sobrevivência. A existência do espectro se dá no presente através da presença de uma ausência e da corporificação de algo descorporificado, que assombra o hipertexto, nesse caso. Há um fantasma que abre *Hamlet* e assombra a cena, cuja importância Derrida reconhece em *Espectros* (1994). Ao conferir relevância ao fantasma, Derrida expande o poder de alcance dos discursos, os quais, mesmo depois de “mortos”, continuam a iluminar e exercer grande influência nas diversas esferas culturais da atualidade.

2.1.1 Os fantasmas de/em Shakespeare

Stephen Greenblatt (2001, p. 195) nos recorda que os fantasmas de Shakespeare existem **no** teatro e **como** teatro porque são figuras em que acreditamos por aparecerem e falarem apenas **no palco**. Os espectadores atribuem sua existência apenas à sua teatralidade. Em outras palavras, os fantasmas em *Hamlet* não são seres reais, mas figuras fictícias.

O Fantasma de Hamlet não é apenas um fantasma, mas representa uma série de expectativas. Existem pelo menos três modos de representação através dos quais Shakespeare traz os mortos para o palco: (1) como projeções do medo, (2) como espíritos da história, ou (3) como incorporações de distúrbios psicológicos profundos (GREENBLATT, 2001, p. 157). Há também uma quarta possibilidade na categorização de Greenblatt, que é ver os fantasmas como figuras do teatro. O fantasma como teatralização permeia todas as outras categorizações porque, dos dramaturgos ingleses da época, apenas Shakespeare abusou da popularidade dessas figuras no palco, pois era fascinado pelas lendas de fantasmas, pelas crenças atribuídas ao pânico e a superstições, e projeções psicológicas. Na confluência entre os espíritos da História e os espíritos teatrais estão *Hamlet* e *Espectro de Marx*.

O Espectro é uma narrativa que, conjurada pela enunciação, reaparece e interrompe a ação. O original pode ser visto espectralizando a adaptação quando, também evocada pela enunciação, reaparece no momento presente. Os guardas questionam se o espectro não seria algo mais que a imaginação; Marcelo pergunta se o espectro se parece com o antigo rei da Dinamarca e Horácio lhe responde: “Como tu consigo mesmo.” Analogamente, a adaptação não é, mas parece ser.

Greenblatt (2001) atenta para o fato de que o fantasma clama por **vingança** ao mesmo tempo em que clama para ser **lembrado**. Nessa perspectiva, há uma mudança de ênfase, de *vengeance* (vingança) para *remembrance* (lembrança) (p. 208). A tarefa do Espectro em *Hamlet* faz com que a peça seja caracterizada como uma tragédia de vingança: porém, a ênfase recai na lembrança pelas várias repetições de “Remember me” durante sua despedida. Se a lembrança é o retorno simbólico do pai, esta configura-se também como uma alternativa da memória que luta contra o esquecimento, contra o silêncio. O espectro/aparição recusa obsessivamente o esquecimento, como ele reforça repetidas vezes: “Mark me” (I, v, 2) ; “Remember me” (I, v, 91). Dessa forma, a memória passa a ser um fator preponderante a ser considerado pelo príncipe na execução da tarefa herdada na medida em que essa mesma memória passa a construir uma obsessão: a obsessão do retorno, a obsessão da memória.

Por isso é preciso tratar dessa recorrência do fantasma, de seus incansáveis retornos, como um aspecto que revela a insistência do jogo das espectralidade em permanecer na cena. Assim como o Fantasma que abre a peça assombra a cena, *Hamlet* assombra a cultura moderna. A esta insistência evidenciase o argumento da obsidiologia, o qual se refere à lógica da obsessão. Na obsidiologia o ser não está vivo nem morto, mas permanece, espectraliza e assombra (DERRIDA, 1994, p. 18, 75).

3. Espectralizações textuais de *Hamlet*

Algumas obras fazem menção a *Hamlet* de maneira esparsa, despreziosa. Outras, no entanto, estabelecem com a peça um estreito diálogo. A proximidade com o texto fonte, no entanto, não significa que haja existência de fidelidade. A forma e o estilo das reescritas de *Hamlet* são muito variados e alguns textos já são de amplo conhecimento do leitor, como o romance *Ulisses* de James Joyce, a peça de Tom Stoppard *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, e o poema de T. S. Eliot “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Esses, porém, foram produzidos no início ou em meados do século XX e apresentam uma considerável fortuna crítica. Recentemente, tem-se encontrado atualizações e diálogos com a peça shakespeariana que constituem um verdadeiro *corpus*, os quais incitam a uma análise acerca da proliferação ficcional, artística e midiática de *Hamlet: The Prince of West End Avenue* (1994) de Alan Isler, *Gertrude and Claudius* (2000) de John Updike, *In the Wings* (1997) de Carole Corbeil, “Gertrude Talks Back” (1994) de Margaret Atwood, *Wise Children* (1991) de Angela Carter, *The Black Prince* (1973) de Iris Murdoch, e *Elsinore* (1997) performance teatral de Robert Lepage, entre outros. Sabemos que muitas outras obras, entre elas romances e performances teatrais, foram criadas há pouco tempo. Muitas foram bem acolhidas pela crítica especializada e pelo público, além de receberem premiações e alcançarem boa vendagem. Nem todas as obras citadas acima constituem o *corpus* deste estudo.

Observa-se um campo fértil de investigação dessa proliferação de adaptações/apropriações/traduições de *Hamlet* na contemporaneidade, pois os autores em questão não tomam o *Hamlet* de Shakespeare aleatoriamente. Elege-se quem se quer adaptar por algum motivo ulterior à mera afinidade afetiva. Quem adapta Shakespeare está ciente do significado deste nome no contexto cultural em que vivemos e do agenciamento das intervenções em contextos de textualidade pré-existente. As obras derivadas abrem caminho para a consti-

tuição de verdadeiros arquivos, ou uma verdadeira “família” literária bem heterogênea que, no caso, se constitui das sobrevidas [*afterlives*] de *Hamlet* (THOMPSON, 2005, p. 60).

Em *In the Wings* (1997), da escritora canadense Carole Corbeil, Allan O’Reilly é um jovem ator às vésperas de iniciar uma carreira brilhante quando encontra Alice Riverton em um set de filmagem. Mulher de meia idade, com uma carreira de quase-sucesso, Alice está em Toronto fugindo de um amor mal-sucedido vivido em Los Angeles. Designada para representar Gertrudes numa montagem de *Hamlet* em Toronto, Alice se apaixona por Allan, que vai interpretar Hamlet. Um crítico de arte, Robert Pullwarden, apenas observa o desenrolar dos acontecimentos. Sem perceber, ele se envolve com a atriz de forma obsessiva, tentando separá-la de Allan. Nesse romance, vida real e personagem, teatro e bastidores, se mesclam alternadamente, criando inúmeros obstáculos na vida do casal, que já não consegue separar vida privada dos personagens que interpretam. *Hamlet*, no caso, é uma simulação, um *simulacrum* Baudrillardiano (BAUDRILLARD, 1988), em que a peça se torna realidade virtual do romance latente e incestuoso entre Gertrudes e Hamlet.

O microconto “Gertrude talks back”, da também canadense e reconhecida escritora Margaret Atwood, atualiza o texto do Bardo à luz da perspectiva feminista para o *closet scene*⁸. Nessa cena, em que Gertrudes e Hamlet mantêm um diálogo tenso e sincero, é subvertida. As falas de Hamlet são drasticamente cortadas; Gertrudes assume toda a cena num monólogo dramático entre mãe e filho. No entanto, ela o faz de forma provocativa, sarcástica, chegando a pilheriar com o nome do próprio filho, associando-o a presunto num trocadilho mal-doso (*ham-let/pig-let*) e questionando sua sexualidade por não tomar nenhuma iniciativa com relação à Ofélia, seu par romântico. O monólogo contradiz a maneira tradicional como Gertrudes veio sendo tratada pela crítica: como uma mulher fraca (*Frailty, thy name is woman*) que se entrega à luxúria. Essa nova mulher em forma de Gertrudes revisita o *Hamlet* de Shakespeare e re-inscreve a subjetividade feminina do cânone no discurso da contemporaneidade. No conto, ela não mata apenas o marido, mas também “mata” o intertexto ao retrucá-lo (o *talk back* do título) subversivamente. Gertrudes torna-se, assim, uma sobrevivente ao escolher a ação e evitar a passividade.

Em comum com as narrativas anteriores, John Updike também se concentra em Gertrudes, humanizando a personagem. Seu romance, uma espécie de prólogo da peça, foi inspi-

⁸ Cf. Ato 3, cena 4. Nesta cena, Hamlet mata Polonio acidentalmente na frente de sua mãe, enquanto os dois estão no meio de uma acalorada discussão. Hamlet tenta convencer a mãe o crime moral que cometera ao desposar o cunhado (Claudio) e a conscientiza do perigo que corre por estar ao lado de um provável assassino.

rado na *Historia Danica* de Saxo Grammaticus, (Shakespeare bebeu da mesma fonte para escrever a peça). O livro conta a história da jovem princesa Gerutha, filha do Rei Rorik, e seu casamento forçado com o guerreiro Horwendill, que se torna King Hamlet logo depois da morte do pai da jovem. As lacunas e as inconsistências da peça de Shakespeare são aqui preenchidas e finalmente temos a oportunidade de conhecer as motivações de Gertrudes para o seu relacionamento com o cunhado, Claudius. Com isso, Updike não só humaniza a figura feminina como aprofunda sua importância na tragédia, numa linguagem atualizada para uma cultura nórdica de quase quatro séculos depois de sua composição original.

Em contrapartida, Alan Isler oferece um texto de tom paródico-satírico: o “herói” do romance, Otto Korner, é um aposentado judeu de 83 anos residente em um lar de idosos a oeste da ilha de Manhattan, a clínica Emma Lazarus (note-se a ironia do nome do asilo). Korner está diante de um problema no início do romance: terá de esperar um bom tempo para ensaiar *Hamlet* na pele do Fantasma da peça porque o protagonista, Adolphe Sinsheimer, acabara de falecer. A partir deste ponto, Korner passa por um processo de revisão de vida. De forma honesta e reflexiva, Otto revela sua fuga da Áustria durante a Primeira Grande Guerra, os problemas enfrentados por judeus na Alemanha nazista, sua carreira frustrada de escritor e sua chegada à América. Além da influência da cultura judaica, o humor também se faz presente em seu texto, de forma que história e ficção se confundem ironicamente. Com o passado revelado e alguns mistérios solucionados, ao final, Otto Korner se torna o protagonista da peça Shakespeariana e também o diretor do espetáculo.

Wise Children, de 1991, é o último romance publicado por Angela Carter em vida. O romance narra as memórias de uma cantora-dançarina, Dora Chance – uma das gêmeas Lucky Chances, filhas de Sir Melchior Hazard, o maior ator Shakespeariano da época. Aos setenta e cinco anos de idade, Dora transporta o leitor do início da dinastia teatral dos Hazard, na Broadway de 1890, quando levavam as peças de Shakespeare às regiões mais remotas do mundo, até Londres dos tempos atuais com as paródias de peças do Bardo. Apesar de referências esparsas, Carter usa *Hamlet* como uma moldura central para re-escrever a tragédia do dinamarquês. Note-se que o romance foi escrito em cinco partes, um epílogo e um *dramatis personae*. Observe-se ainda que o texto não é nem uma tragédia, nem uma comédia, mas assemelha-se a uma forma híbrida que encontramos nas últimas peças de Shakespeare. O subtexto do incesto, tão presente na peça, reaparece na temática das relações familiares complicadas. A morte de Ofélia, por exemplo, é substituída pelo final feliz da personagem de Tiffany que, grávida, não

se mata, mas reaparece no capítulo 5. A mudança de gênero (teatro para romance) sugere o desejo de Carter em salvar *Hamlet*.

Em *The Black Prince* (1973) de Iris Murdoch, os temas do assassinato e do complexo de Édipo se repetem. Narrada em primeira pessoa por um fiscal de impostos aposentado e também escritor, Bradley Pearson, este romance está impregnado de questões de arte e estética. Uma citação literal de *Hamlet* contribui para a aproximação entre o narrador de meia idade e Julian Baffin, uma jovem de vinte anos (de nome andrógino), por quem ele se apaixona. Além de mediar o difícil relacionamento entre os personagens, há referências a *Hamlet* espalhados por toda parte: o título remete ao figurino do personagem principal, sempre de preto, enlutado pela morte do pai e, além disso, é mencionado que a própria Julian já havia representado o príncipe em uma produção amadora. A atração de Bradley por Julian, que se torna uma obsessão, torna-se o tema central do romance. O escritor usa suas (des)leituras da peça de Shakespeare para seus próprios propósitos, que é um indicativo, muitas vezes, de uma tentativa de auto-teatralização do personagem para obter o amor de Julian.

Finalmente, *Elsinore* de Robert Lepage, é uma produção canadense para *Hamlet* realizada por um ator apenas (*one-man show*) apresentada pela primeira vez em Toronto em abril de 1996. De estrutura linguística fragmentada pelos cortes inevitáveis de vários trechos da peça e com os diálogos fora de lugar, o espetáculo chama a atenção pelo número de recursos tecnológicos usados no palco, pelo controle computadorizado do cenário e dos recursos multimídia, tais como o vídeo, música eletrônica e luzes. Dessa forma, Lepage consegue atualizar a peça através da combinação de mídias, do uso de recursos tecnológicos para o palco e de convenções cinematográficas.

4. Saindo de cena

Após explorar os conceitos de suplemento e sobrevivência e destacar a metáfora da espectralidade que percorre as relações intertextuais entre o hipotexto shakespeariano e as obras contemporâneas, percebeu-se que há uma agenda política que atua nos bastidores das adaptações. Dessa maneira, as *adaptações de Shakespeare* devem ser relativizadas e dispostas em uma matriz cultural mais ampla. Isso aumenta o alcance dos estudos da adaptação e possibilita localizar Shakespeare através de suas adaptações. Em outras palavras, as adaptações descentram Shakespeare e relativizam sua autoridade.

Compreender o descentramento de Shakespeare possibilitado pelas adaptações foi um dos motivos pelos quais buscou-se o aporte teórico em Derrida (1994). O filósofo se apropriou de *Hamlete* de Hamlet para iluminar sua teorização a respeito da importância dos discursos marxistas hoje. Por isso, percebe-se que há uma forte identificação de Derrida com a missão do personagem da tragédia. Assim como Hamlet recebe a incumbência de vingar a morte do pai, Derrida se responsabiliza por dar voz ao espírito de Marx e ao marxismo, como se houvesse uma história do socialismo que havia sido ocultada de todos.

A adaptação sob a via da espectralidade torna-se uma tarefa ética que é abraçada pelo herdeiro após a morte de uma paternidade textual. Nessa tarefa, o texto adaptado é assombrado pela figura do “pai” textual, numa tentativa de cercá-lo e controlá-lo. A tarefa dos estudos da adaptação é a de conjurar este texto, traçar os despojos e as imagens espectrais que emanam do original. Num gesto iterativo, ele o replica e possibilita novos contextos de aparecimento. O percurso medido através da extensão textual de Shakespeare presente nas adaptações, que vai daquele que usa parte considerável do texto ou do enredo de *Hamlet* para aquele que faz alusões à peça, serve para mostrar que não é a quantidade de texto reproduzido que diz se “é” ou “não é” “Shakespeare”. Da reprodução integral do texto de Shakespeare à mera alusão, estamos lidando com a espectralidade de “Shakespeare”: rastros e vestígios deste autor com quem dialogamos constantemente. A adaptação sob o viés da espectralidade configura-se como o desejo do retorno, do reaparecimento em forma de primeira aparição, da presença de uma ausência.

Toda adaptação shakespeariana tende a dividir opiniões. Como vimos, há aquelas que reverenciam o dramaturgo e outras que o desafiam. No entanto, ambos os grupos lidam com a espectralidade de “autor” que ele foi, uma vez que, depois da “morte do autor” de Barthes, não haveria esta instituição com a qual, desafiando ou reverenciando, os adaptadores de Shakespeare precisam lidar. As adaptações de Shakespeare de hoje lidam com uma função de autor chamada “Shakespeare”, que se tornou um sujeito constituído pela linguagem. Esta figura é capaz de determinar a posição que o adaptador deve e pode ocupar já que, independentemente de sua posição política – conservadora, pós-colonial, de gênero, entre outras – ele está sujeito e deve submeter-se a Shakespeare.

Não podemos nos esquecer de que a espectralidade também é uma forma paradoxal de sobrevivência. À medida que se repetem, as histórias também se modificam em cada repetição. Porém, nas dobras da repetição, há um cerne que insiste em permanecer e é esta insistên-

cia que caracteriza a sobrevivência. Diante da perspectiva da espectralidade, a adaptação, configura-se como uma estratégia de sobrevivência textual, que encara a herança de transferir uma história como uma tarefa ética de um herdeiro.

A adaptação espectral nos ensina, assim, que é preciso conviver com os rastros e os vestígios, que é preciso aprender a viver com essas narrativas espectrais que são as adaptações e as apropriações. Relacionar-se com esses textos é reconhecer a política da memória, da herança e das gerações. Essas narrativas não representam a morte do texto, do cânone, mas apontam em direção a uma **sobre-vida**, na qual o entrelugar da vida e da morte do espectro representa um espaço a ser preenchido por uma outra narrativa. A sobrevida das adaptações representa uma possibilidade de desajustar o passado – desajustar as narrativas do passado – cujas identidades desestabilizadas permitem que as narrativas do presente se tornem mais vivas e mais presentes nos discursos da atualidade.

ABSTRACT: This paper proposes a reflection on the question of the influence of Shakespeare's *Hamlet* in some contemporary works. We sought to define the various critical instruments of the practice of intertextual literary adaptation and appropriation. It is analyzed the various meanings of the terms "adaptation" and "appropriation", and it aims at defining and tailor their usage. The debate about the literary influences is broadened when approaching philosophical concepts as present in Translation Theory, more specifically represented by Walter Benjamin (2001) and Jacques Derrida (1994) (2002) (2005), to a more pragmatic but no less complex notion of intertextuality as advocated by Roland Barthes (1981) and Julia Kristeva (1980).

KEYWORDS: Adaptation. Appropriation. Hamlet. Survival. Espectralization.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honeskol. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ATWOOD, Margaret. *Good Bones and Simple Murders*. McClelland & Stewart, 1994.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In.: *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. London: Hill and Wang, 1977. p. 142-148.

_____. Theory of the Text. In: YOUNG, Robert. *Untying the Text: a Poststructuralist Reader*. Boston: Routledge & Keegan Paul, 1981. p. 31-47. _____. *S/Z*. Trans. Richard Miller. London: Cape, 1975.

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 168-189, dez. 2012. Recebido em: 31 out. 2012. Aceito em: 5 dez. 2012.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulations. In: POSTER, Mark (Ed.). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford: Stanford UP, 1988. p. 166-184. Disponível em http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html

_____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da teoria da tradução: antologibilíngüe alemão-português*. Werner Heidermann (Org.). Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. v. 1. p. 188-215.

CAMPOS, Haroldo de. Reflexões sobre a poética da tradução. SIMPOSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG. 2 v., vol.1, p.258-276, 1987.

CANADIAN Adaptations of Shakespeare Project. Disponível em: <http://www.canadianshakespeares.ca/>.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DESMET, Christy; SAWYER, Robert (Eds.). *Shakespeare and Appropriation*. London: Routledge, 1999.

DRAKAKIS, John (Ed.). *Alternative Shakespeares*. London and New York: Routledge, 1985.

_____. *Alternative Shakespeares*. 2. ed. London and New York: Routledge, 2002.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

ELIOT, T. S. Hamlet. In.: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1951[1919]. p. 145-146.

FISCHLIN, D.; FORTIER, M. (Eds.). *Adaptations of Shakespeare: a Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge, 2000.

GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2004.

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 168-189, dez. 2012. Recebido em: 31 out. 2012. Aceito em: 5 dez. 2012.

_____. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Anchor Books, 2008.

_____. *Shakespeare's Ghost Writers*. New York and London: Routledge, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

_____. *Palimpsestos: literatura de segunda mão*. Trad. do francês por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006. p. 7-19, 39-48, 40-41, 291-299, 315-321, 549-559. [ed. monolíngue]

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

HALPERN, R. An Impure History of Ghosts: Derrida, Marx, Shakespeare. In: HOWARD, J.; CUTLER, S. (Eds.). *Marxist Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2001. p. 31-52.

HEDRICK, D.; REYNOLDS, B. (Eds.). Critical Introduction: Shakespeare and Transversal Power. In: _____. *Shakespeare without Class: Misappropriations of Cultural Capital*. New York, London: Palgrave, 2000.p. 3-50.

HOWARD, J.; CUTLER, S. (Eds.). *Marxist Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2001.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London and New York: Methuen, 1980.

_____. *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge, 2006.

JAUSS, Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 v.

ISLER, Alan. *The Prince of West End Avenue*. New York: Penguin Books, 1994.

KIDNIE, Margaret. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

_____. "The Bounded Text". In: *Desire in language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez (Ed.). Oxford: Blackwell, 1980.

KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Edited by Charles T. Prouty. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951.

- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LANIER, Douglas. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. New York & Oxford: Oxford UP, 2002.
- MIRANDA, Wander M. Tradução e intertextualidade. SIMPOSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG. 2 v., vol.1, p.258-276, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: ANAIS DO 2º CONGRESSO ABRALIC (1991), v. 1, p. 60-66.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Edited by Bernard Lott. London: Longman Group Ltd, 1968.
- _____. *Romeu e Julieta; Macbeth, Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Venéza*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- THOMPSON, Ann and Neil Taylor. *William Shakespeare's Hamlet*. 2. ed. Devon: Northcote House Publishers, 2005.
- UPDIKE, John. *Gertrude and Claudius: a Novel*. New York: Alfred A. Knopf, 2000.
- WILSON, Sharon. Fiction Flashes: Genre and Intertexts in *Good Bones*. In: _____. (Ed.). *Margaret Atwood Textual Assassinations*. Columbus: The Ohio State UP, 2003. p. 18-41.