

GEMINIS
[ESPAÇO CONVERGENTE]

SOM, FÚRIA, CRÍTICA E AUDIÊNCIA: ASPECTOS DA RECEPÇÃO DA SÉRIE SOM & FÚRIA, DE FERNANDO MEIRELLES

MARCELO DE LIMA

Discente do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Ex-bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Membro do Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido.

Email: marcelo_lf02@hotmail.com

LUIZ ANTONIO MOUSINHO

Professor Associado III do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre análise e recepção de ficção audiovisual. Coordena o Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido.

Email: lmousinho@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo procura analisar aspectos da recepção da minissérie *Som & fúria*, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2009. Produzida em conjunto com a O2 Filmes, a minissérie narra a história de uma trupe teatral que adapta obras do dramaturgo inglês William Shakespeare. Ao mesmo tempo em que recebeu críticas extremamente positivas da crítica jornalística, *Som & fúria* alcançou baixos números de audiência para os padrões da Globo, o que levou a seu cancelamento após apenas uma temporada. Consideramos que as referências à literatura shakespeariana e a presença da linguagem teatral na minissérie podem ter provocado um ruído de comunicação com o público, minimizando, assim, as possibilidades de diálogo e de construção de uma relação afetiva entre o programa e uma audiência mais abrangente. Utilizamos principalmente os conceitos de dialogismo e carnavalização (BAKHTIN, 2010; STAM, 1992) e a abordagem cognitivista aplicada a produtos audiovisuais (BORDWELL, 2007; PUCCI, 2012) na tentativa de compreender essa discrepância entre a recepção do público e da crítica. Procuramos contribuir, assim, para os estudos de recepção de audiovisuais, considerando os diversos atores que compõem o público e seus locus recepcionais, suas particularidades e as influências que determinam a forma através qual eles se relacionam com produtos culturais diversos.

Palavras-chave: *Som & fúria*; recepção; dialogismo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze certain features of the reception of *Som & fúria* miniseries, aired by Rede Globo in 2009. Co-produced by O2 Films, the miniseries follows the story of a theatrical company that adapts plays of the english playwright William Shakespeare. While receiving extremely positive critics from experts and journalists, *Som & fúria* attained very low ratings for its timeslot and was cancelled after only one season aired. We consider that the references to shakespearean plays and the use of theatrical signs in the program may have meddled the communication with the public, therefore dwindling the possibilities of dialogue and the establishment of an stronger relationship between the TV show and a broader audience. We use the concepts of dialogic literature and carnivalization (BAKHTIN, 2010; STAM, 1992) and the cognitive filme theory (BORDWELL, 2007; PUCCI, 2012) while trying to understand this disparity between the public and the critics reception. Thereby, we intend to contribute to the audiovisual reception studies, taking into account the many actors that constitute the audience and their receptional contexts, their specificities and the influences that shape the way through which they connect with different cultural products.

Keywords: *Som & fúria*; reception; dialogic literature.

1. INTRODUÇÃO

Som & fúria é uma minissérie brasileira da O2 Filmes com coprodução do Núcleo Guel Arraes da Rede Globo de Televisão. Exibida entre 7 e 24 de julho de 2009, a minissérie foi adaptada por Fernando Meirelles do programa original canadense *Slings and Arrows* e se propõe a narrar a história de um grupo teatral do Theatro Municipal de São Paulo, que deve adaptar obras de William Shakespeare para a Temporada de Clássicos. É importante considerar que, na minissérie, as obras do autor inglês, mais do que meros elementos da diegese, servem como pano de fundo e inspiração para os dramas vividos pelos personagens Dante Viana (Felipe Camargo), Elen Vanlau (Andréa Beltrão) e Lourenço Oliveira (Pedro Paulo Rangel).

Este artigo pretende analisar a discrepância entre a recepção da crítica jornalística e a audiência da minissérie. Para isso, trabalhamos, à luz das reflexões do teórico inglês David Bordwell e do filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin, a presença e a influência da obra shakespeariana na minissérie e a utilização de recursos teatrais na narrativa, procurando compreender como isso pode ter provocado um ruído de comunicação entre o programa e um público mais abrangente. Exploramos, ainda, os conceitos bakhtinianos de dialogismo e carnavalização presentes na minissérie na esperança de esclarecer por quais mecanismos *Som & fúria* construiu (ou não) pontes dialógicas entre si mesma e o público.

Som & fúria, apesar de ganhar críticas extremamente positivas dos veículos especializados e de uma parcela de espectadores, não agradou ao público em geral, mantendo índices de audiência muito abaixo do esperado. A audiência obtida pelo programa ficou aquém da média dos 15 pontos, número bastante reduzido em comparação aos índices considerados minimamente satisfatórios para uma novela da faixa das 20h, por exemplo, que giram em torno de 30 pontos. É importante considerar que as minisséries, na Rede Globo, devido a fatores como horário de exibição, não costumam estar tão sujeitas à tirania do Ibope. Como afirma Ana Maria Balogh (2002, p. 123)

o horário mais habitual das minisséries para exibição é após as dez da noite, sobretudo na Globo. Essa posição na grade horária pressupõe

um público mais seletivo que o das novelas, em princípio com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível da elaboração dos programas que passam na telinha.

Em entrevista a Márcia Abos, do jornal *O Globo*, publicada no dia 24 de junho de 2009 – cerca de 15 dias antes da minissérie começar a ser veiculada – o diretor Fernando Meirelles externou suas expectativas que, com a série, as obras de Shakespeare voltassem a ter o caráter popular que lhes foi atribuído em outros tempos:

a ideia era ser acessível. Shakespeare era popular em seu tempo e ficou elitizado porque a linguagem mudou. Ele escrevia do jeito que era coloquial na época, mas a linguagem mudou e ninguém ousa mexer nos textos. Há uma vantagem em fazer Shakespeare em português e não em inglês, pois como temos que traduzir, na tradução dá pra roubar no jogo (ABOS, 2009).

Apesar disso, os dados de audiência provocaram o cancelamento de *Som & fúria*, que tinha uma segunda temporada programada antes mesmo do início de sua transmissão. É interessante notar como o programa sofreu da mesma premissa que representa: na medida em que a minissérie parece se tratar do dilema entre atrair a maior quantidade de público possível (e, conseqüentemente, de verbas) e ao mesmo tempo não realizar muitas concessões “popularescas” que interferissem na qualidade artística das peças de Shakespeare, parece ser de uma triste ironia que as concessões que a produção da minissérie assumiu para garantir sua acessibilidade ao grande público não foram suficientes.

Uma análise do status conferido às obras de William Shakespeare no Brasil e da linguagem parcialmente teatral da minissérie podem nos ajudar a esclarecer essa discrepância recepcional entre crítica e público. Ao fazer uma comparação entre *Som & fúria* e *Slings and Arrows*, o original canadense, a colunista Fernanda Furquim, que escreve para a *Nova Temporada* na edição online da revista *Veja*, realçou o fato de que a versão brasileira tentou se aproximar da cultura televisiva nacional – e assim, conquistar mais facilmente a audiência – ao transformar a minissérie original, classificada como dramédia, em uma comédia na versão nacional. Para Furquim (2009), entretanto, a relativamente significativa mudança no gênero e tom da série não foi suficiente, pois

muito embora os textos do autor [de Shakespeare] sejam exaustivamente adaptados pelas novelas brasileiras, o público não costuma aceitar com facilidade a montagem de suas peças como foram concebidas. Não dominando a concepção de suas tramas ou personagens, dificilmente o grande público identificaria as relações entre personagens e a obra do autor.

O escritor Wellington de Melo, em crítica publicada em seu website, também apontou os paralelismos existentes entre a minissérie de Fernando Meirelles e as obras de Shakespeare, apontando referências às obras do dramaturgo inglês que podem ter passado despercebidas ao público em geral:

a minissérie tem tudo para remexer com muita roupa suja dos bastidores do teatro. Uma visão irônica, digna de Shakespeare. Eu não acho que é necessário ter vivido algo para falar sobre, mas quando nasce de nossas vivências, adquire outra cor. É essa cor que eu vejo em uma minissérie que, no final das contas, aborda os bastidores do mundinho do teatro. O primeiro episódio foi tão recheado de referências e sequências célebres que já é, pra mim, antológico (MELO, 2009).

Como podemos entrever nas críticas, os trabalhos de Shakespeare são vistos – ao menos no Brasil – como exemplares máximos de uma literatura erudita, complexa, difícil e rebuscada, adequada apenas às classes mais instruídas e com amplo conhecimento em literatura e teatro. Segundo Neuza Lopes Vollet (1998, p. 77)

dado o elitismo que cerca a imagem predominante de Shakespeare no Brasil, é oportuno salientar que, num contexto de oposição entre literatura de elite e literatura popular, é visível a regulagem de um determinado padrão de gosto que contrasta valores como refinamento e vulgaridade. A uma perspectiva elitista adequam-se, em sua maioria, as traduções brasileiras, que são eruditas e complexas, difíceis de serem lidas, acabando por excluir uma determinada parcela do público leitor.

Isso posto, nos propomos à análise de como as questões relativas à relação entre a minissérie e a narrativa shakespeariana podem ter interferido na construção de pontes dialógicas com um público mais amplo; fato que refletiu-se, assim, nos números de audiência relativamente baixo de que já falamos.

2. A ABORDAGEM COGNITIVISTA EM *SOM & FÚRIA*

A primeira linha teórica que se mostra particularmente útil em nosso estudo e pode ajudar a compreender o distanciamento do público ante os fatores que já citamos – a tradição televisiva brasileira o status atribuído à literatura shakespeariana no país – é a abordagem cognitivista do cinema, que também pode ser aplicada a outros produtos audiovisuais.

Elaborada inicialmente por David Bordwell (1989), a aplicação cognitivista, como explica Renato Luiz Pucci Jr. (2012), procura compreender a relação entre os espectadores e o cinema (ou quaisquer outros produtos audiovisuais) através do recebimento e do

processamento de informações, utilizando-se principalmente do conceito de esquemas, “estruturas do conhecimento que permitem ao espectador aplicar a informação recebida em outras situações” (BORDWELL, 2007, p. 137). É através desses *esquemas* que nós conseguimos compreender e nos relacionar com produtos narrativos clássicos.

Tais esquemas são aprendidos em nossa vida prática, no cotidiano, com as experiências que adquirimos ao longo do tempo, como explica Pucci Jr.:

um dos pontos centrais da abordagem cognitivista é o de que os esquemas utilizados pelos espectadores ao assistir a um filme narrativo clássico, e assim transformar numa história coerente aquela profusão de descontinuidade entre segmentos, espaços e temporalidades que compõem o filme, são os mesmos esquemas que as pessoas usam na vida prática (2012, p. 32).

Bordwell entende que o processo de compreensão de filmes é definido, assim, por processos informais e inconscientes:

o processo de compreensão de muitos aspectos dos filmes é provavelmente baseado em procedimentos de raciocínio comuns e informais. [...] De certa forma, certas escolhas técnicas, como *slow motion* ou uma edição fragmentada, requer experiência no cinema para ser entendida por certos espectadores. Mas mesmo convenções baseadas em convenções de gênero ou estilísticas são entendidas e aplicadas através de processos de raciocínio comuns (2007, p. 136)¹.

Tais processos baseados em esquemas são, para Bordwell (2007), ativados por sinais (*cues*) que a narrativa “entrega” ao espectador e que eventualmente resultam em hipóteses que podem ou não ser confirmadas; por exemplo, quando vemos uma personagem, em um plano, sair correndo e desaparecer à direita da tela, esperamos que, no plano seguinte, a personagem reapareça ainda correndo à esquerda da tela. Tal expectativa pode ou não ser confirmada – na narrativa clássica, ela o é.

Essa noção e outros aspectos da abordagem cognitivista (como as estruturas, os processos e os conteúdos, dispensáveis para nosso objetivo atual) podem ser aplicadas em diferentes situações narrativas, com diferentes níveis de complexidade.

Podemos encontrar abordagens semelhantes à teoria de Bordwell nos escritos de Bamba – que, apesar de não seguir necessariamente a linha cognitivista, explica

1 Tradução nossa. “The process of understanding many things in films is likely to draw upon ordinary, informal reasoning procedures. [...] Likewise, certain technical choices, such as slow motion or fragmentary editing, require experience of movies in order to be intelligible to viewers. But the point would be that even genrebased or stylistic conventions are learned and applied through processes exercised in ordinary thinking”.

como diferentes públicos reagem de forma distintas a um mesmo produto audiovisual de forma semelhante à abordagem cognitivista. Segundo o autor (2013, pág. 33),

como diferentes tipos de determinações intervêm nos processos de construção e leitura do filme, os espectadores podem cooperar com as instruções de leitura programadas; ou eles podem partir de outros tipos de determinações institucionais, sociais, antropológicas ou culturais para realizarem um investimento interpretativo sobre o mesmo filme.

Deve-se destacar que, depois do auge do teleteatro na televisão brasileira durante os anos 1950 e 1960, o gênero passou por uma decadência, que continuou até sua extinção². *Som & fúria* utiliza uma linguagem essencialmente cinematográfica e televisiva; mas é importante notar que a minissérie, em diversos momentos, simula o teatro em si, com encenações e montagens típicas.

Um momento exemplar pode ser verificado logo nos primeiros minutos do episódio piloto. Numa cena em que o personagem Dante fala sobre a natureza do teatro (fig. 1) (discurso que por si só já poderia provocar no espectador comum certa estranheza), a iluminação do ambiente é diminuída subitamente, como numa peça teatral; e, na medida que Dante explica que o espaço vazio do teatro deve ser preenchido com ruídos estrondosos e tempestades anormais, os fenômenos vão se reproduzindo ao redor da personagem, numa harmonia entre seu discurso e o que o público enxerga na tela.

Figura 1: Dante começa a discursar para os atores presentes



² Conceituado como uma adaptação de peças teatrais para a tela, o teleteatro ou teatro filmado era, como explica Ismail Xavier (2008), gravado com uma única câmera, sob um ponto de vista fixo, que exibia um plano geral de um ambiente semelhante ao que os espectadores presenciavam durante peças teatrais. No momento de seu surgimento e nos anos seguintes, com sua consolidação, entretanto, o teleteatro atingiu altos níveis de prestígio e sucesso ante a sociedade brasileira. As produções teleteatrais eram consideradas um dos carros-chefes das emissoras, que atestavam a qualidade artística de sua programação com a divulgação do teatro filmado. O teleteatro foi mingando aos poucos por suas limitações financeiras e artísticas e por sua cada vez mais decadente receptividade junto ao público ante outros gêneros mais populares como a telenovela, e foi adquirindo aspectos da linguagem cinematográfica.

Em seguida, outros personagens são ‘transportados’ para um navio em colapso, enquanto Dante assume o papel de narrador da cena extradiegética (ou seja, que está fora da diegese, da história da série) que está sendo contada. Em poucos segundos, uma cena da peça *A Tempestade*, de Shakespeare, está sendo encenada na tela, e Dante assume o papel de um dos personagens (fig. 2).

Figura 2: No instante seguinte, uma representação da peça *A Tempestade*: uma quebra dos esquemas dos espectadores



A súbita mudança narrativa sem qualquer sinal anterior provocou, certamente, uma confusão em muitos dos espectadores que assistiam a minissérie. Além disso, a referência a uma peça não tão conhecida de Shakespeare decerto passou despercebida da maior parte do público; a cena pode ter parecido, dessa forma, totalmente sem nexo e descabida para muitos.

Montagens que se aproximem de encenações teatrais desse tipo não são comuns na televisão brasileira e, como afirma Pucci Jr. (2012, p. 34)

o público precisa operar com esquemas homólogos que lhe permitam fruir daquilo a que assiste. Caso não disponha desses esquemas [...] o espectador ficará desorientado, sem saber o que acontece. Poderá, então, conforme as circunstâncias, aprender o novo esquema ou simplesmente interromper a experiência.

No caso de *Som & fúria*, a maior parte do público parece ter seguido o segundo caminho devido a esquemas narrativos como esse (outros aspectos que podem ter provocado um distanciamento entre a minissérie e a audiência serão discutidos em seguida). Uma análise de alguns dos comentários feitos na rede social Twitter durante a exibição do episódio piloto no dia 7 de julho de 2009 podem ajudar a ilustrar essa afirmação:

@cabitencourt: a nova série da globo é muito chata, prefiro toma lá da cá ! (sic);
@flaviaribeirete: *Som & fúria* tb! que minissériezinha chata. (sic);
@markinhoz *Som & fúria* é o tipo do programa que vc vê de raiva, pensando não é possível que será ruim assim até o fim (e geralmente é). (sic.)

O público em geral, como explicitamos, não é íntimo do teatro, e a abordagem utilizada por *Som & fúria* se distancia dos recursos narrativos, técnicos e estilísticos geralmente utilizados em produções que desfrutam de grande popularidade, como filmes e novelas.

De acordo com Pucci Jr. (2012), quando o espectador não consegue processar informações por falta de esquemas, ele tende a expressar frustração e, em seguida, tédio. Cremos que esse foi, assim, um dos fatores que provocaram a baixa audiência da minissérie. Nesse sentido, a abordagem cognitivista, inserida em um contexto histórico de soberania da narrativa clássica, da decadência do teleteatro na produção televisiva brasileira e da elitização do teatro, pode ajudar a entender a reação de distanciamento do público à minissérie a partir da falta de esquemas necessários para a compreensão da série.

3. SHAKESPEARE E HAMLET EM *SOM & FÚRIA*

As obras de Shakespeare são conhecidas, no Brasil, como exemplares máximos de erudição reservadas aos mais estudados e literatos. Essa (errônea) visão é construída nos níveis mais básicos do ensino público e privado do país. Sirlei Dudalski (2007, p. 44), ao analisar o ensino da dramaturgia shakespeariana no país, aponta que nos dias de hoje, mesmo não sabendo o suficiente sobre o autor de *Romeu e Julieta*, “muitas pessoas – algumas leigas e outras até da área – acham “chique” lê-lo ou estudá-lo. Essa reação, acompanhada do emprego desse adjetivo, mostra que Shakespeare parece estar distante da maioria das pessoas e que, para elas, só os iluminados conseguem ter acesso a ele”.

Dessa forma, construiu-se uma mitologia cultural em torno do autor, uma barreira que deveria ser transposta apenas por aqueles com conhecimentos suficientes para galgá-la. Não é à toa que muitas das obras de Shakespeare tornam-se referência de dificuldade, tédio e aversão aos estudantes em salas de aula dos Ensinos Fundamental e Médio e até mesmo nas graduações em todo o Brasil.

Essa cultura que foi construída em torno do inglês foi gradualmente transmitida do teatro e da literatura para o cinema e a televisão (VOLLET, 1998). Ora, *Som & fúria* apresenta montagens de ao menos quatro peças do inglês: *Sonhos de Uma Noite de*

Verão, Hamlet, Macbeth e Romeu e Julieta, além de uma pequena cena referente à obra *A Tempestade* no episódio piloto. Muitos dos espectadores certamente não são familiarizados com nenhuma dessas obras – ou talvez, unicamente, conheçam superficialmente a história de *Romeu e Julieta*. A premissa central da série – os bastidores da montagem das obras do dramaturgo – não parece ser, assim, particularmente atraente para o público comum, alheio ao teatro e à obra shakespeariana.

E a obra de Shakespeare, como já afirmamos, não é apenas um objeto da narrativa de *Som & fúria*; ela é, até certo ponto, parte integrante da diegese da minissérie. Como afirma Silva (2012, p. 66), “o principal artifício estilístico utilizado no programa foi o estabelecimento de paralelismos entre a história do grupo e dos personagens e a trama das peças que encenam”.

Para tomar como exemplo a obra que norteia a primeira metade da minissérie, *Hamlet*, podemos fazer uma analogia entre o personagem-título da obra shakespeariana e o personagem central de *Som & fúria*, Dante. Dante, a nosso ver, é um *alter ego* moderno do herói trágico do autor inglês, visto como louco, excêntrico, solitário; como Hamlet, “é incompreendido pelas pessoas que o cercam [...]. 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” (VASCONCELOS, 2014, p. 34).

Vasconcelos (2014) aponta diversas semelhanças que aproximam Hamlet de Dante. Ambos são vistos como loucos por seus semelhantes – Dante pelo surto psicótico que teve ao encenar a peça, por parecer por diversos momentos falar sozinho e por suas atitudes excêntricas; Hamlet por parecer inconformado com a morte de seu pai, o Rei da Dinamarca, mesmo após meses de seu falecimento.

Os dois personagens iniciam sua jornada com a perda de suas respectivas figuras paternas que retornam na forma de espíritos para aconselhá-los, auxiliá-los ou estimulá-los em seus objetivos – Dante deve lidar com a morte de Oliveira, seu “pai” no teatro, o homem que o inspirou no passado e que, após a morte, vem ajudá-lo e desafiá-lo durante a produção das peças para a temporada do Teatro Municipal; Hamlet sofre com o falecimento do pai, que retorna para alertá-lo que sua morte supostamente causada por uma serpente foi planejada por seu próprio irmão, que ambicionava o trono. Seja enfrentando orçamentos limitados, públicos indiferentes e administrações corruptas ou tramas de assassinato, traições familiares e amizades compradas, a complexidade e a singularidade de Dante e Hamlet os unem e os assemelham.

Tanto *Som & fúria* quanto *Hamlet* possuem uma forte presença da relação pai/filho em suas narrativas: é impossível não fazer uma analogia entre o par *Rei Hamlet/*

Hamlet e Oliveira/Dante. As figuras paternas, ambas mortas, retornam, como já dissemos, para transmitir uma verdade reprimida, atizar o desejo de vingança, indicar o caminho que as personagens devem percorrer.

Desta forma, a sombra do Rei Hamlet, ao encontrar-se com seu filho para revelar que ele fora assassinado pelo próprio irmão e exigir vingança, declara (SHAKESPEARE, 1981, pág. 222-224):

serias mais indolente do que a erva grosseira que vegeta na bordas negligentes do Letes, se não te comovesses com o que vou dizer-te! Escuta, pois, Hamlet: está sendo anunciado que, estando adormecido em meu pomar, fui mordido por uma serpente; deste modo foram grosseiramente enganados os ouvidos da Dinamarca com esta fabulosa história de meu falecimento; mas tu sabes, nobre jovem, que a serpente que tirou a vida de teu pai, usa agora a coroa que lhe pertencia. [...] Se não és desnaturado, não tolere semelhante coisa! Não permitas que o leito real da Dinamarca seja um tálamo de luxúria e maldito incesto!

Semelhantemente, o fantasma de Oliveira reaparece para Dante no Teatro Municipal, no momento em que ele se questiona sobre se agira acertadamente ao aceitar a direção da Temporada de Clássicos:

que incrível, não é, Dante? Você de volta ao velho Municipal! Já não era sem tempo, porque, afinal de contas, foi aqui que você se consagrou. [...] Eu achei que você tinha voltado justamente para isso: para tirar a temporada deste poço de apatia. Ou será que é o canto de amor da sereia que traz você de volta para mais uma vez arrebentar a sua cabeça mole nas rochas? [...] Vingança! Vinga este desnaturado, infame assassinato.

As aparições da sombra do Rei Hamlet e do fantasma de Oliveira representam, assim, em *Hamlet* e *Som & fúria*, a fase da *Manipulação* elaborada pela teoria narrativa do Groupe d'Entrevenues. Nessa fase, que dá início à narrativa e à jornada do herói,

para que o personagem inicie uma trajetória, seja levado à ação, é necessário que ele tenha um desejo (querer) ou o dever de fazer ou obter alguma coisa. Esse desejo ou dever pode nascer dele mesmo (automanipulação) ou pode ser levado a ele por outro personagem (destinador da manipulação). (BALOGH, 2002, p. 63).

Som & fúria se apropria da narrativa shakespeariana para, assim construir a história de Dante. Tais nuances certamente passam despercebidas do público que desconhece a obra de Shakespeare e, mais especificamente, *Hamlet*. Embora isso não atrapalhe nem interfira na compreensão da minissérie, diegeticamente falando, impede

que se crie um vínculo maior entre o público e a obra, na medida em que os acontecimentos que se passam em tela parecem ao espectador estranhos, gratuitos e inverídicos.

4. UMA ABORDAGEM BAKHTINIANA: DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO

Tudo isso – a relação construída entre *Som & fúria* e o teatro, entre *Som & fúria* e Shakespeare, entre Dante e Hamlet, entre *Som & fúria* e o público nos revela uma coisa: a minissérie é um festival de vozes, conversas e debates. Robert Stam (1992, p. 34), ao tratar das ideias de Mikhail Bakhtin sobre a ação verbal estabelecida pelos textos literários e por outros domínios de interação social, explica que

a concepção de “intertextualidade” permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.

Tendo em consideração o conceito de dialogismo, percebemos que *Som & fúria* estabelece diálogos constantes com diversas instâncias diegéticas e não-diegéticas. Com o teatro, na medida em que demonstra os bastidores, para muitos desconhecido, dessa arte tão antiga. E, mais do que mostrar o que está por detrás das cortinas, desnuda para todos um dos momentos mais críticos que o teatro já passou: como fazê-lo sobreviver à televisão (próprio meio da minissérie), ao cinema e – ameaça suprema a tudo que pensávamos estar cristalizado – à internet? Num verdadeiro debate com tais questões, a minissérie aponta, seja para criticá-las ou elogiá-las, as alternativas encontradas para tal embate: a crescente mercantilização das peças teatrais. Teatro clássico não faz mais sucesso, seu público está morto e enterrado: por que não criar uma cultura de espetáculo em torno dos palcos semelhante à indústria hollywoodiana? Chamemos atores famosos! Por que não se assemelhar às megaproduções da Broadway, que ao levar milhares de fãs às salas de teatro nos Estados Unidos – apesar de serem *teatro* – conseguem fazer *dinheiro*?, essas palavras aparentemente tão íntimas quanto o óleo e a água? Que tal um parque temático?

Aqui, o diálogo é construído não apenas entre a obra e o público, mas entre diferentes elementos da própria obra. Dante, Oliveira, Oswald, o publicitário-charlatão Sanjay: não representam eles vozes que bradam acerca de um mesmo tema, vozes que discutem entre si e reagem umas às outras ao longo de toda a minissérie, vozes que pairam até o momento em que uma delas é apontada, de forma mais ou menos sutil pela narrativa, como a correta? É interessante notar que, após assistir *Som & fúria*, dificilmente o espectador manterá uma visão homogênea do teatro: as questões levantadas pela minissérie enfatizam

a coexistência, em qualquer situação textual ou protextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias. [...] Essas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias. (STAM, 1992, p. 98).

O diálogo é também construído com Shakespeare, ao traçar paralelos entre histórias e personagens, como já explanamos. O Dante que representa Hamlet, que enlouqueceu ao interpretar Hamlet, que tenta se redimir aos olhos de todos ao dirigir uma montagem de *Hamlet* após tantos anos afastados. Bakhtin (2010, p. 45) identifica o conceito de polifonia – a existência de uma multiplicidade de vozes que dialogam entre si em um mesmo texto – nas obras de Shakespeare: “Ao lado de Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen e outros, Shakespeare pertence àquela linha de desenvolvimento da literatura europeia na qual amadureceram os embriões da polifonia”.

É impossível não encarar a personagem central de *Som & fúria* como uma versão moderna, brasileira e talvez um pouco menos dramática (excluindo-se aqui o sentido pejorativo normalmente atribuído à palavra) que o herói da obra homônima. Hamlet e Dante encaixam-se na visão de personagem estabelecida por Bakhtin, que fala por si só, à revelia do autor: ambos questionam e são questionados por todos, conversam com os outros e consigo mesmos, extrapolam o discurso subordinado à mão autoral ao perseguir ideias que são “eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências” (STAM, 1992, p. 37).

A concepção democrática bakhtiniana do personagem de ficção reflete a abordagem igualitária, amavelmente anarquizante, carnavalesca, típica de seu pensamento. Ele rejeita uma visão “imperialista” ou monárquica do autor que exerce seu domínio sobre os súditos-personagens. O personagem, de acordo com a concepção bakhtiniana, não tem necessidade do autor para ser conhecido, nem pode ser confinado aos limites fixos do discurso do autor sobre ele (STAM, 1992, p. 38).

Hamlet sabe mais do que todos ao seu redor, e seu conhecimento provém não da mente do autor somente, mas de séculos de discursos distintos e conflitantes. Do mesmo modo atua Dante: sua concepção do teatro nada tem a ver com as questões pessoais de algum indivíduo; elas representam camadas de reflexão sobre o papel do teatro, seu passado e seu futuro. Podemos considerar, ainda, o diálogo criado entre Oliveira e o Rei Hamlet, que retornam dos mortos para guiar seus “pupilos” em suas respectivas missões.

Tal ponte é construída também com a peça que norteia a segunda parte da minissérie, *Macbeth*. O conhecido ator Henrique Amado, um antigo desafeto de Dante, é chamado para interpretar o personagem-título da “amaldiçoada” peça. Durante os ensaios, Dante afirma que deseja que Elen, que interpreta Lady Macbeth desnude Henrique completamente em cena. O ator se recusa a cumprir as orientações de Dante, que o demite em seguida. Um ator menos experiente, Geraldo Barros, é chamado para substituir Henrique no papel.

Apesar do claro nervosismo de Geraldo na estreia, sua atuação como Macbeth é elogiada por todos. Logo após a pré-estreia, entretanto, Elen vai até Dante pedir que ele convença Henrique a retornar ao espetáculo.

É importante notar como diferentes forças agem na série neste momento da série – no penúltimo episódio. Elen usa o amor que ela sabe que Dante nutre por ela para convencê-lo a implorar, se necessário, para que Henrique volte ao palco. Lady Macbeth não usa tática semelhante para estimular o Macbeth a continuar com o plano de assassinato do Rei Duncan quando seu marido parece mostrar sinais de apreensão e vacilo?

LADY MACBETH

Estava bêbada, aquela esperança de que te revestias? Caiu no sono, a tal? E agora ela se acorda, tão pálida e verdolenga, para examinar o que antes fez com tanta liberalidade? Deste momento em diante, calculo que esteja igualmente doentio o teu amor. Tens medo de ser na própria ação e no valor o mesmo que és em teu desejo? Queres ter aquilo que, por tua estimativa, é o adorno da vida e, no apreço que tens de ti mesmo, levavas a vida como um covarde, não é assim? Deixas que o teu “Não me atrevo” fique adiando tua ação até que o teu “Eu quero” aconteça por milagre; como a gata, coitadinha, que queria comer o peixe mas não queria molhar a pata (SHAKESPEARE, 2015, p. 34).

Henrique entra no teatro para assistir a peça exatamente no momento em que Lady Macbeth profere essas palavras, como se elas estivessem sido ditas para ele. Apesar das críticas a Geraldo e de seu comportamento rabugento e desdenhoso, é perceptível que seu maior desejo seria subir ao palco para interpretar Macbeth. Como

Lady Macbeth utiliza a paixão do marido, manipulando-o com sua persuasão, *Som & fúria* constrói um paralelo – bem menos graves que os ardentes e sanguinolentos desejos de assassinato do casal Macbeth, é verdade – entre a vontade de Macbeth e a vontade de Henrique. Para interpretar a personagem perfeitamente, o ator deve antes sentir exatamente o que seu contraponto ficcional sentiu.

Som & fúria estabelece, ainda, um diálogo com o próprio público. Talvez o maior problema da minissérie em relação à baixa audiência (considerando os padrões estabelecidos pela Rede Globo) tenha sido justamente utilizar elementos – referentes ao teatro, a Shakespeare e à própria linguagem adotada, que mesclava elementos da televisão, do teatro e do cinema – desconhecidos da maior parte do público. Na medida em que são apresentadas, como vimos, diversas referências mais ou menos veladas à obra shakespeariana que não apenas fazem parte da diegese, mas que influem no seu rumo, a minissérie construiu uma ponte dialógica que pôde ser entendida apenas por alguns. Devemos entender que “esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro” (BAKHTIN, 2010, p. 217). O público, assim, pode ser compreendido como esse espectador invisível que reage à obra que consome. O diálogo foi sem dúvida construído; mas muitos não conseguiram compreendê-lo, decifrá-lo, como indivíduos que falam línguas diferentes.

A ideia de múltiplas vozes em constante diálogo e conflitos torna-se indiscutivelmente clara ainda no episódio piloto, no evento de lançamento da Temporada de Clássicos do Theatro Municipal. Dentre os muitos convidados a discursar, está o representante da Aejerton Soluções para Escritório, o “Dr. Donaldo Camposano, vice-presidente do atendimento ao consumidor da Zona Leste de São Paulo”. Fica claro, nas palavras do Dr. Donaldo, que ele não possui conhecimento algum acerca do teatro ou de Shakespeare – mas ainda assim, na posição de patrocinador da temporada, foi chamado para compartilhar suas ideias sobre os temas na abertura do evento. Afirmando que a empresa apoia os artistas “como se fossem pessoas normais” e que Shakespeare funciona como uma inspiração “para pessoas pobres e com pouca visão”, o Dr. Donaldo representa uma visão satírica e talvez hiperbólica das empresas detentoras do capital ante a cultura e o fazer artístico. Ao mesmo tempo que dá voz a tal segmento – que é extremamente influente e presente na sociedade –, *Som & fúria* deslegitima completamente seu discurso ao colocá-lo na boca de uma figura tão patética, ridiculamente cômica e ignorante quanto o Dr. Donaldo: o desdém de Oliveira ao anunciar o cargo do convidado e o pedido para que as gravações fossem cortadas enquanto o homem despejava seu repertório contribuem ainda mais para tal leitura.

É interessante notar, entretanto, que o dialogismo não é o único conceito bakhtiniano presente em *Som & fúria* e em *Hamlet*. A ideia de carnavalização, que trata da transposição do espírito do carnaval para a literatura, é um ponto central dos escritos de Bakhtin. De acordo com Stam (1992) Bakhtin identifica na literatura aspectos que se relacionam com a dissolução de hierarquias, de conceitos cristalizados, da moralidade e das restrições da sociedade – nuances potencializadas durante o período carnavalesco.

Em *Hamlet*, somos apresentados, no Ato Cinco, a dois Coveiros (em inglês, *Clowns*, “palhaços”) que representam os bobos clássicos de Shakespeare: indivíduos que, apesar de sua suposta baixa classe social, apresentam grande sabedoria e astúcia e que frequentemente ajudam a clarear alguns pontos dos atos anteriores da peça. Como afirma Bruno Vieira (2011, p. 34), os Coveiros “representam de fato o conceito da carnavalização, na acepção bakhtiniana do termo: a mistura”. Ao prepararem a cova para o corpo de Ofélia, discutem sobre as circunstâncias da morte da jovem enquanto cantam e fazem observações repletas de escárnio. O próprio Hamlet assusta-se ao observá-los de longe:

HAMLET

Será que este homem não tem consciência do seu ofício, cantando enquanto abre uma cova?

HORÁCIO

O costume familiarizou-o com a tarefa (SHAKESPEARE, 1981, PÁG. 303).

Como afirma Stam (1992, p. 44), prevalece aqui “uma vitória sobre o medo que torna comicamente grotesco tudo o que aterroriza”.

Os Coveiros apresentam, como dissemos, uma grande sabedoria – que poderia ser considerada até incoerente (no âmbito da peça) com a posição que ocupam. Um dos homens mantém com Hamlet uma conversa à sua altura, digna de um príncipe, que causa surpresa ao herói:

HAMLET

Para que homem estás cavando?

PRIMEIRO COVEIRO

Não é para um homem, senhor.

HAMLET

Para que mulher, então?

PRIMEIRO COVEIRO

Tampouco para nenhuma.

HAMLET

Quem será enterrado nele?

PRIMEIRO COVEIRO

Alguém que foi mulher, senhor, mas que em paz descansa. Está morta.

HAMLET

Como é categórico este patife! Devemos falar-lhe de cartão na mão, em caso contrário arranja logo um equívoco para atrapalhar. Por Deus! Horácio, de três anos para cá tenho vindo observando: nosso século se refina de tal modo que a ponta do pé do camponês chega tão perto do calcanhar do cortesão a ponto de provocar-lhe empolas (SHAKESPEARE, 1981, pág. 306).

O rústico se torna cortês; o ignorante se transforma em sábio. A inversão de papéis e valores, tão característico do carnaval, transfigura-se no processo descrito por Bakhtin e reaparece na literatura.

Som & fúria, como já dissemos, estabelece fortes relações dialógicas com *Hamlet* – e não poderia deixar de apresentar seu próprio Coveiro. O porteiro que vive e trabalha no Teatro Municipal, Naum, é, à semelhança dos *Clowns*, uma personagem secundária que delicia o espectador com suas observações acerca do que vai acontecendo na trama. Quando ele informa a Kátia da morte de Oliveira, no segundo episódio, a atriz, desnorteada, pergunta o que será feito da produção de *Hamlet*. O porteiro responde: “*Hamlet* vai continuar sendo *Hamlet*, uma tragédia inefável do espírito humano que continua ressoando aqui dentro entre nós, ainda hoje”.

Repousa, aqui, em ambos os textos, uma forma de inversão de valores e conceitos e subversão daquilo que é normalmente aceito. O Coveiro de *Hamlet* e o Coveiro de *Som & fúria* se impõem como duas figuras improváveis, impactantes, carnavalescas: “todas as distinções hierárquicas, todas as barreiras, todas as normas e proibições são temporariamente suspensas, estabelecendo-se um novo tipo de comunicação, baseado no ‘contato livre e familiar’”. (STAM, 1992, p. 44).

Ainda no quinto ato, enquanto conversa com um dos Coveiros, Hamlet encontra o crânio de Yorick, antigo bobo da corte do Rei Hamlet. Os bobos da corte representam por si só o espírito do carnaval: alegres, irreverentes, muitas vezes obscenos, sua função é trazer humor e risos para a corte fria, formal e hierárquica. Hamlet, ao tomar a caveira na mão, lembra-se dos momentos que passou com o bobo:

HAMLET (*segura o crânio*)

Ai! Pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio: era um homem engraçadíssimo e de fantasia portentosa. Mil vezes me carregou nas costas e, agora, sinto horror ao recordá-lo! Meu estômago até se revolta! Aqui pendiam aqueles lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Que fizeram de

teus sarcasmos, de tuas cabriolas, de tuas canções, de teus rasgos de bom humor, que faziam toda a mesa romper em gargalhada? Nada, nem uma só graça sequer para ridicularizar tua própria careta? Tudo descarnado? (SHAKESPEARE, 1981, pág. 307).

Yorick representava uma espécie de figura paterna para Hamlet, que contrastava drasticamente com a imagem de seu verdadeiro pai. Ele personificava o popular, o grotesco, o riso, todas as características que, de acordo com Bakhtin, subvertem e questionam a ordem normal das coisas, ainda que por um período limitado.

O símbolo da caveira também é utilizado em diversos momentos na minissérie. Após a morte de Oliveira, Dante pede a um taxidermista que retire a cabeça de Oliveira do corpo e depois a limpem, pois era desejo do falecido que sua caveira fosse utilizada nas próximas montagens de *Hamlet*. Após o trabalho ser realizado, Dante começa a utilizar a caveira de Oliveira como porta-trecos – especialmente como um reservatório de jujubas – e brincar com questões como as obturações do morto, o que parece chocar grande parte dos outros membros da companhia e servir como mais um fator que demonstre sua loucura.

Nessa passagem, identificamos o que Bakhtin caracteriza, em sua *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010, pág. 130) de uma “ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação” características do carnaval em si e do período carnavalesco como um todo.

À semelhança dos Coveiros de *Hamlet* e *Som & fúria*, a utilização da caveira, símbolo normalmente associado à morte, conota uma transformação, uma metamorfose do morto em vivo, do podre em puro, do feio em belo. Continua o autor (2010, pág. 130): “o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”.

De acordo com o *Dicionário dos Símbolos de Jean Chevalier* (1986, p. 353), “com sua posição no vértice da cabeça, sua função de centro espiritual, a caveira se compara frequentemente ao céu do corpo humano [...], considerando-a a sede da força vital do corpo e do espírito”. O autor continua:

[o crânio é] símbolo da mortalidade humana, mas também do que sobrevive depois da morte [...]. Representação da morte física, é análogo à putrefação alquímica, assim como o sepulcro simboliza o recipiente da renovação: o novo homem sai do cadinho onde o homem velho se reduz a nada para *transformar-se*. (CHEVALIER, 1986, p. 353, grifo nosso).

Ao macular “a sede da força vital do corpo e espírito” com meras jujubas, Dante desconstrói o significado sagrado normalmente atribuído ao crânio. O que nos chama

mais atenção, entretanto, é a outra definição esboçada por Chevalier: ao ser associado ao processo de putrefação, de transformação da matéria, o crânio representa não apenas a morte, mas o renascimento do homem – sua transformação em um ser mais perfeito e livre das máculas do passado. Como resume Bakhtin (2010, pág. 176): “nas imagens carnavalescas vivas, porém, a própria morte é gestante e pare, e o seio materno parturiente é a sepultura”.

A figura de Oliveira (e a do Rei Hamlet) são traduções visuais e literárias de tal metamorfose: ambos foram súbita e inesperadamente retirados da existência e retornam para consertar o que deveria ter sido feito e reparar erros cometidos no passado. Ao fim da jornada, Oliveira e o Rei Hamlet – bem ou mal – alcançam seus objetivos e, assim, transformam-se.

As questões relativas a Bakhtin, assim, especialmente no que se refere aos conceitos de dialogismo e carnavalização, estão intensamente presentes em *Som & fúria*, na medida em que a minissérie, por si só, propõe o questionamento daquilo que é imposto e promove o diálogo entre diferentes vozes acerca de um mesmo tema.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, é seguro afirmar que *Som & fúria* é uma narrativa televisiva não usual para os padrões da produção brasileira – e, mais especificamente, da Rede Globo. A diferença de reações entre a crítica especializada e o grande público pode ser esclarecida, em parte, pelas reflexões que desenvolvemos: a) o teatro, no país, é visto como um produto cultural voltado aos nobres e cultos, o que pode ser explicado por sua gradual extinção da estrutura televisiva nacional; e b) de forma semelhante, as obras shakespearianas adquiriam um status de “difíceis”, “cults”; renegadas à leitura obrigatória nas escolas como forma de avaliação, não há estímulo para a leitura natural e prazerosa da literatura de Shakespeare. As traduções nacionais, muitas vezes excessivamente eruditas, só fazem agravar tal distanciamento.

A utilização da abordagem cognitivista de produtos audiovisuais de Bordwell foi fundamental para nos ajudar a compreender o processo de cisão da relação entre o telespectador e a minissérie. Na medida que não dispunha dos esquemas necessários – a saber, toda uma carga pretérita de conceitos, sentimentos, posturas e vivências relativos ao teatro e à narrativa shakespeariana – a audiência não enxergou a si mesma e se entediou com a história oferecida por *Som & fúria*, desistindo do programa logo no primeiro episódio.

Os escritos de Bakhtin acerca das ideias de dialogismo e carnavalização nos foram úteis para entender como o diálogo constante presente entre a minissérie e outras instâncias – a própria minissérie, o teatro, Shakespeare – estava presente e em constante tensão; foi, cremos, essa intimidade exacerbada com questões não conhecidas do público – como já dissemos, questões que exigiam *esquemas* que grande parte da audiência não possuía – que provocou o ruído com a audiência. Ao se relacionar (e refletir sobre) tão intimamente com os temas que lhe eram intrínsecos, *Som & fúria* falhou em conseguir os estímulos necessários para a construção de uma resposta positiva do público. Aqui, é interessante notar como as próprias teorias de Bordwell e Bakhtin conversam entre si e se complementam.

A introdução à literatura de Shakespeare deve ser realizada de forma distinta da que é realizada atualmente – não de forma compulsória nas escolas, mas com a utilização de técnicas que façam os jovens adquirir um gosto natural pelas peças do autor, introduzindo-as nas obras. A utilização de traduções com linguagem menos erudita do que as que costumam ser encontradas nas livrarias também ajudaria neste processo. Os estudos de como inserir Shakespeare de forma eficiente no contexto escolar brasileiro são vastos nas áreas de Pedagogia e Letras. De forma semelhante, o teatro precisa ser retrabalhado de forma a se aproximar das camadas mais baixas da população.

É impossível não lamentar como a hegemonia do Ibope, a busca por atrações que rendam cada vez mais público, publicidade e dinheiro, muitas vezes mina a produção e a consolidação de narrativas que questionem, que instiguem e que desafiem o público – em outras palavras, de produções que o tire de sua zona de conforto e o faça questionar, pesquisar, envolver-se, desenvolver-se. É importante levar em conta que os padrões de audiência de *Som & fúria* foram baixos levando em conta essa altíssima base da Rede Globo, calculada com objetivo de gerar cada vez mais renda. Se considerarmos uma média de 9 pontos atingidos pela minissérie em São Paulo, e adotando a metodologia do Ibope de que cada ponto equivale a 60 mil domicílios ligados no programa, não é absurdo afirmar que a minissérie foi acompanhada pelo menos em 540 mil domicílios da cidade.

Já é tempo, portanto, que as emissoras de televisão – especialmente as emissoras comerciais de TV aberta – comecem a investir em programas que escapem do que é cotidianamente exibido ao público. Apesar de ser ingênuo pensar que os grandes grupos de mídia investirão em programas que não respondam com uma boa audiência, resta-nos torcer para que iniciativas como *Capitu*, que surpreendeu a Globo com bons números no Ibope, se repitam. Estudos de recepção que ajudem a compreender a relação

entre obra e público e os fatores que a afetam são extremamente úteis para a parcela de produtores, diretores e roteiristas que se dedicam ao campo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOS, M. 'Som & fúria', de Fernando Meirelles, traz Shakespeare de volta a seu lugar: o de autor popular. In: **O Globo**, 24/06/2009. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/som-furia-de-fernando-meirelles-traz-shakespeare-de-volta-seu-lugar-de-autor-popular-3147462>>. Acesso em: 26 fev. 2016.

BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/110785421/Problemas-na-poetica-de-Dostoevski>>. Acesso em 25 fev. 2016.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: EdUSP, 2002.

BAMBA, M. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectadorialidade fílmica? In: BAMBA, M. **A recepção cinematográfica: Recepção e estudos de caso**. Salvador: Edufba, 2013, p. 19-66.

BORDWELL, D. Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in Mildred Pierce. In: BORDWELL, D. **Poetics of Cinema**. Nova Iorque: Routledge, 2007. Cap. 4. p. 135-150.

CHEVALIER, J. (org) **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DUDALSKI, Sirlei Santos. **O ensino da dramaturgia shakespeariana no Brasil: realidade e perspectivas**. 2007. 291 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Língua Inglesa, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-06112007-115505/publico/TESE_SIRLEI_SANTOS_DUDALSKI.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2016.

FURQUIM, F. Review: de Slings and Arrows à Som & fúria. In: **Veja on-line**, 07/08/2009. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/remakes/review-de-slings-arrows-a-som-furia/>>. Acesso em 20 fev. 2016.

MELO, W. Som, fúria, ironia e outras catarses. In: **Wellington de Melo**, 08/07/2009. Disponível em <<http://www.wellingtondemelo.com.br/site/2009/07/som-efuria/>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

PUCCI JR., R. L. Adaptação Televisiva e Esquemas Cognitivos: o caso de Capitu. In: BORGES, G.; PUCCI JR., R. L.; ALEXANDE SOBRINHO, G. **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. Campinas, Faro e São Paulo: Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – Ciac, 2012. p. 29-43. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/livro/televisoes.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

SILVA, M. V. B. Som, Fúria e Sentido: Shakespeare na ficção seriada televisiva. In: BORGES, G.; PUCCI JR., R. L.; ALEXANDE SOBRINHO, G. **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. Campinas, Faro e São Paulo: Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – Ciac, 2012. p. 59-70. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/livro/televisoes.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

STAM, B. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: **Shakespeare**: tragédias, p. 193-324. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. **Macbeth**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SOM E FÚRIA. Minissérie dirigida por Fernando Meirelles, Gisele Barroco, Toniko Melo, Fabrizi a Pinto, Rodrigo Meirelles. Roteiro de Susan Coyne, Bob Martin, Mark McKinney. Adaptação de Fernando Meirelles. Veiculada pela Rede Globo de Televisão de 07 a 24 de julho de 2009. (DVD). Som Livre, 2009

VASCONCELOS, C. M. A. **Signos, signos, signos**: o Dante hamletiano no Som & fúria da Tradução Intersemiótica. 2014. 79 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Plena em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/xmlui/handle/123456789/3328>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. Nobreza vs. obscenidades em traduções brasileiras de Hamlet: uma reflexão sobre as relações possíveis entre os tradutores e seu autor. **Tradterm**, São Paulo, v. 5, n. 2, p.71-96, jul./dez. 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/viewFile/49558/53633>>. Acesso em: 24 fev. 2016.