



SHAKESPEARE E DISNEY: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DUAS OBRAS

SHAKESPEARE AND DISNEY: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN TWO LITERARY WORKS

Lídia Carla Holanda Alcantara ¹


Resumo: O presente trabalho busca estudar comparativamente a obra de William Shakespeare, intitulada Hamlet, sendo considerada uma tragédia, e o filme de animação dos estúdios da Disney intitulado O Rei Leão. Tentaremos estabelecer comparações entre as duas obras, de forma a entender como as mudanças da obra original, Hamlet, foram feitas na obra adaptada, O Rei Leão. Algumas das perguntas que nortearam essa pesquisa foram: que personagens foram adicionados no filme? Por quê? Que mudanças foram feitas no decorrer da trama? O final foi modificado? Se sim, por quê? Para tanto, utilizamos alguns teóricos que versaram sobre adaptação, como Hutcheon e Genette.

Palavras-chave: Adaptação. Hamlet. O Rei Leão.

Abstract: The present work seeks to study comparatively the work of William Shakespeare, entitled Hamlet, being considered a tragedy, and the animation film of the Disney studios entitled The Lion King. We will try to establish comparisons between the two works, in order to understand how the changes from the original work, Hamlet, were made in the adapted work, The Lion King. Some of the questions that guided this research were: which characters were added in the film? Why? What changes were made in the course of the plot? Has the ending been modified? If so, why? For that, we used some theorists who wrote about adaptation, such as Hutcheon and Genette.

Keywords: Adaptation. Hamlet. Lion King

¹ Professora adjunta do curso de Letras-Inglês da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutora em Literatura. Coordenadora do Projeto de Pesquisa 'Literatura e Mídias visuais: uma aproximação'. Lattes: <https://cnpq.br/4122518442939684>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4064-2123>. E-mail: lidiaxalcantara@hotmail.com



Introdução

A Disney é conhecida pela adaptação de obras precedentes há muitos anos. Muitas de suas famosas produções são, na verdade, adaptações de obras antigas, as quais acabaram ganhando notoriedade pela realização dos filmes desse grande estúdio. *A pequena sereia*, por exemplo, lançado em 1989, é, na verdade, um conto de Hans Cristian Andersen, que não tem um final tão feliz como no filme do grande estúdio; *Cinderela*, lançado pela Disney em 1950, e depois relançado como *live action* em 2015, foi primeiramente escrito por Charles Perrault e depois adaptado nas formas audiovisuais; *Aladin*, animação de 1992 e *live action* de 2019, é originalmente um dos contos da conhecida coletânea oriental *As mil e uma noites*. Esses são apenas alguns exemplos de adaptações feitas pela Disney, a qual acabou se tornando mestre na arte de adaptar, trazendo para públicos mais atuais tramas antigas e, por vezes, já esquecidas pela maioria. Não foi diferente com um de seus grandes sucessos, *O Rei Leão*.

Publicado em 1994, *O Rei Leão* acabou se revelando como um inesperado sucesso da Disney e até hoje agrada o público, tanto crianças como adultos. Prova disso é que em 2019 esse filme também foi refilmado em forma de *live action*. A trama de um pequeno leão que aspira ser rei e é o herdeiro do trono, mas precisa amadurecer muito cedo com a morte de seu pai, e com isso acaba enfrentando inúmeras dificuldades que aparecem em seu caminho, comove o público até hoje e, por vezes, é considerada forte demais para o público infantil – o que não impede o seu sucesso. Porém, o que algumas pessoas não sabem, é que o tom trágico do filme talvez derive de sua obra original, ou seja, da obra na qual o filme foi inspirada: *Hamlet*, de Shakespeare.

Hamlet é uma das tragédias mais conhecidas do dramaturgo europeu, apresentando a trama de um príncipe que tem seu pai assassinado por seu tio, o qual usurpa o trono, tal qual acontece na animação da Disney. É interessante notar que a Disney se apropriou de uma das peças mais trágicas de Shakespeare e conseguiu transferi-la para uma obra destinada ao público infantil. Obviamente, para isso, algumas modificações precisaram ser feitas, personagens foram adicionados e, principalmente, o final da trama precisou ser modificado.

Sendo assim, o objeto de estudo deste trabalho é o cotejo entre o texto dramático de William Shakespeare, *Hamlet*, e o filme da Disney, *O Rei Leão*. Buscamos, por meio deste artigo, evidenciar quais mudanças foram feitas na transmutação da obra escrita para a audiovisual, com o intuito de transformá-la em um filme cujo público alvo fosse infantil – algo muito distante da obra na qual foi inspirado. Apresentamos, na sequência, algumas dessas principais modificações e de que forma elas foram realizadas.

Para tanto, utilizamos, como base teórica, estudiosos que discorrem sobre adaptação, como Hutcheon e Genette. Vejamos, a seguir, nos primeiros tópicos deste artigo, um pouco sobre este tema: adaptação e adaptadores.

Adaptação

Quando falamos em adaptações, é comum pensar que elas estão presentes em vários lugares e de várias formas: um livro pode ser adaptado na forma de filme, série ou minissérie, e, por outro lado, filmes que fazem sucesso são, comumente, transformados em livros, quadrinhos, peças teatrais, etc. As adaptações existem há muito tempo e, hoje em dia, é muito comum ver ou ouvir falar sobre esse tipo de produção. Vejamos o que Linda Hutcheon comenta sobre o assunto:

[...] é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas. [...] Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T. S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o que, para eles, sempre foi

um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Podemos notar que, como a Disney já fazia no século XX, Shakespeare o fazia também em sua época: escolhia histórias, lendas, narrativas antigas e as transformava em peças, as quais conquistavam o público.

Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 61), a adaptação “é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções”. Levando em conta que palimpsesto é um papiro ou pergaminho em que o texto original ou primitivo foi raspado para dar lugar a um novo, as adaptações seriam uma comparação a isso: um texto original que é, de alguma forma, modificado, dando lugar a outro – mas não o substituindo.

Em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Gérard Genette baseia-se nos conceitos de “dialogismo” e “intertextualidade”, desenvolvidos por Bakhtin e Kristeva, para cunhar o termo “transtextualidade”, o qual diz respeito à transcendência textual, isto é, tudo que se relaciona, de alguma forma, com algum outro texto.

Segundo Gérard Genette (1982), a transtextualidade ocorre de cinco modos diferentes, os quais, apesar de existirem separadamente, com frequência se inter-relacionam: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade. Aqui, atentamos apenas à primeira (intertextualidade) e à última (hipertextualidade).

Como destaca Genette (1982), o conceito de intertextualidade já havia sido explorado por Julia Kristeva, a qual afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e citação de outros textos” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Genette (1982), por sua vez, define intertextualidade como uma relação entre dois ou mais textos, em que um está presente no outro, e no outro, e no outro, ainda que de forma não explícita. O teórico ainda afirma que existem vários tipos de intertextualidade, alguns que fazem referências mais explícitas a outros textos, como a citação, e outros tipos que fazem referências menos explícitas, como o plágio e a alusão.

O último modo é o da hipertextualidade. Para Genette (1982), a hipertextualidade caracteriza-se por toda relação de um texto B com um texto anterior A. O texto A ele denomina de hipotexto e o texto B, hipertexto. O texto B é derivado de um texto pré-existente.

[...] Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente (GENETTE, 2010, p. 16).

Em *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam (2003) retoma o conceito de hipertextualidade de Gérard Genette e destaca a sua importância para a análise fílmica, particularmente no que tange à adaptação. Segundo Stam:

O termo hipertextualidade possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os

romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização (STAM, 2003, p. 233–234).

Se adaptar é uma prática antiga, a noção de que a obra adaptada é inferior à obra fonte é também antiga. Talvez isso justifique a incessante insistência na fidelidade da obra televisiva ou fílmica com a obra-fonte. Pode ser que isso ocorra pelo fato de a literatura ser uma arte, muitas vezes, considerada mais elevada ou intelectual. Ou talvez, se levarmos em conta que um texto adaptado é de certa forma “traduzido” para outro meio, exige-se essa fidelidade porque “[...] na maioria dos conceitos de tradução, o texto original possui autoridade e primazia axiomáticas, e a retórica da comparação tem sido com frequência a de fidelidade e equivalência” (HUTCHEON, 2013, p. 40).

No entanto, hoje há um novo sentido de tradução, que

[...] está mais próximo também de definir adaptação. Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos [...] para outro [...]. Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Roman Jakobson (2011), em *Os aspectos linguísticos da tradução*, distingue três maneiras de interpretar um signo verbal, a saber: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essa interpretação possibilita a classificação de três espécies de tradução: a intralingual ou reformulação, a interlingual ou tradução propriamente dita, e a tradução intersemiótica ou transmutação. A primeira, intralingual, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 2011, p. 64), ou seja, esse tipo de tradução utiliza palavras sinônimas, circunlóquios ou frases equivalentes, em uma mesma língua.

Já o segundo tipo de tradução, a interlingual, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON, 2011, p. 65). É a tradução, de fato, de uma língua para outra. Mas o linguista fala que nem sempre há equivalência total entre os signos de uma língua, e que às vezes é necessário buscar aproximações.

O terceiro tipo, a tradução intersemiótica ou transmutação, que é o que aqui nos interessa de fato, seria a “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2011, p. 65), e consiste na tradução, por exemplo, do verbal para a pintura, música, cinema, etc. Para Balogh (2005), as adaptações televisivas e cinematográficas podem ser inseridas nesse tipo de tradução, pois partem de um texto escrito, verbal, para uma obra que, apesar de trazer signos verbais, é, de fato, heterogênea, e traz imagens, sons, dentre outros elementos.

Podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas o produto adaptado será inevitavelmente diferente da obra que lhe originou. Afinal, não estamos falando de uma simples tradução, mas de uma recodificação, de uma transmutação de uma mídia a outra, duas mídias diferentes, que trazem recursos e modos de produção distintos.

A adaptação é, na verdade, um processo de recriação e reinterpretação. Seu resultado depende do trabalho, da interpretação, da sensibilidade do roteirista e das escolhas da equipe de produção e criação de uma minissérie, filme, série. E, na verdade, o que se busca ao se adaptar não é uma tradução fiel da obra de origem, mas, sim, equivalências, seja na trama, nos personagens, etc. (HUTCHEON, 2013).

Na verdade, cada uma dessas mídias, a escrita e a cinematográfica, possui modos diferentes de serem transmitidas. Hutcheon (2013) distingue esses modos em “mostrar” e “contar”. O primeiro

está relacionado ao cinema, televisão, peças teatrais, pois conta com a percepção da audição e visão, bem como com complexas associações (as cores, os sons, a música, os cenários, etc.). No caso deste trabalho, consideramos *O Rei Leão* como integrante do modo mostrar, pois é ele o filme baseado na obra escrita. O segundo está relacionado à literatura, pois conta unicamente com a imaginação para decifrar, decodificar o jogo de palavras presente no papel, que ganhará vida por meio unicamente da mente do leitor (ou ouvinte, se a história estiver sendo narrada oralmente). Aqui, *Hamlet* se encaixa no modo contar, pois o consideramos como o texto escrito por William Shakespeare.

O que acontece nas adaptações televisivas ou filmicas é uma mudança do “contar” para o “mostrar”, o que não é, obviamente, tarefa fácil. Segundo Hutcheon (2013), adaptar pode ser subtrair, contrair, quando se trata de adaptar, por exemplo, uma trilogia de romances para um único filme. Adaptar pode ser também expandir: “as adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (HUTCHEON, 2013, p. 43-44). Há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular e acrescentar cenas, personagens, diálogos, que no “hipotexto” – para utilizar a classificação de Genette – não apareciam. Há, ainda, a adição de sons que, segundo Hutcheon (2013), é tão importante quanto o visual. Além das falas, tem-se a adição de músicas, de uma trilha sonora que acaba contribuindo para o tom do filme, da minissérie, da novela. Algumas vezes é possível identificar se a cena é dramática, ou de romance, ou de conquista, apenas pela trilha sonora.

Podemos perceber, portanto, que as adaptações fazem cada vez mais parte integrante do mundo atual e, por isso, merecem cada vez mais atenção, por meio de estudos como este. Apresentamos, a seguir, quem são os responsáveis para que as adaptações audiovisuais cheguem às telas.

Adaptadores

No processo de adaptação, há vários elementos envolvidos, bem como em qualquer produção televisiva ou cinematográfica: roteirista, diretor geral, diretor musical, cenógrafo, figurinista, maquiador, produtor, atores, dentre tantos outros. Mas afinal, dentre tantas pessoas envolvidas, quem pode ser, de fato, considerado o adaptador? Tentamos responder a essa questão a seguir.

“O texto adaptado [...] não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 123). Por envolver muitos profissionais, ao final desse processo de recriação, tem-se um produto de autoria coletiva, com início na criação de um roteiro, o qual partirá, no caso das adaptações, de uma obra literária. Os diálogos são, normalmente, de extrema importância para as produções audiovisuais e, muitas vezes, na ficção literária, esses aparecem de forma implícita. É, portanto, trabalho do roteirista adaptar, criar ou recriar diálogos, tendo em vista a atuação dos atores nas diversas cenas. No caso de *Hamlet*, por se tratar de um texto dramático, os diálogos são uma constante. Contudo, não podemos esquecer que esse texto foi adaptado para uma animação – logo, houve intenso trabalho dos roteiristas, pois se tratavam de falas do século XVI, que precisaram ser adaptadas para um filme infante-juvenil do século XX. Além da criação de um roteiro, temos também a supressão e adição de personagens e/ou de cenas. Tudo isso fica, primeiramente, a critério desses profissionais: diretores, produtores e roteiristas.

Entretanto, “como produto final, o filme pode estar bem distante, em termos de foco e ênfase, tanto do roteiro como do texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 122). Isso porque passa por diversas etapas até chegar à sua produção final. E não devemos esquecer, nesse processo, o papel imprescindível que tem o diretor geral. Segundo Doc Comparato (1995, p. 298-299), “o diretor entra em cheio no trabalho propriamente dito: aconselha mudanças, aponta soluções para problemas do roteiro, etc.”. É, normalmente, o diretor o grande responsável pelo sucesso ou fracasso do filme, novela, minissérie, etc., visto que é ele o responsável pelas grandes decisões. Ele é também o responsável por guiar atores, dubladores, desenhistas, figurinistas, maquiadores, cenógrafos, sonoplastas, dentre outros integrantes do processo de adaptação. Segundo Moreira (1995, p. 27), “ao assumir a organização da história para o formato audiovisual”, o diretor “torna-se

co-autor, visto que interfere na organização do contar, no modo como essa história se concretizará para o leitor/espectador”.

No caso de *O Rei Leão* tivemos como diretores Roger Allers e Rob Minkoff, como produtor Don Hahn e como roteiristas Linda Woolverton, Irene Mecchi e Jonathan Roberts. Cada um deles cumpriu seu papel de adaptador e certamente tornaram-se co-autores do produto audiovisual final, a animação que fez tanto sucesso em seu lançamento e continua a encantar o público anos depois.

O Rei Leão e Hamlet: aproximações entre as obras

William Shakespeare foi um dos maiores escritores de peças teatrais da era elizabetana. Conquistou o público da época com suas tragédias, comédias e dramas históricos, e continua a conquistar os leitores da atualidade com seus textos bem construídos e suas tramas envolventes. Dentre essas peças, temos *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *A Megera Domada* e, claro, o objeto de estudo deste artigo, *Hamlet*, que, como já falamos anteriormente, caracteriza-se por trazer, em sua trama principal, um rei – Hamlet – assassinado, e que tem seu trono usurpado pelo próprio irmão, Cláudio. Como consequência disso, o príncipe Hamlet, filho do rei, jura vingança a seu tio. O interessante, aqui, é que o próprio príncipe é alertado pela traição de seu tio por seu pai. Na verdade, pelo fantasma de seu pai, que aparece para o filho em diversos momentos do livro. Significa dizer que o príncipe não soube da traição enquanto seu pai estava vivo. A aparição do fantasma do rei, ao contrário do filme *O Rei Leão*, em nenhum momento é repleta de sentimentos e declarações entre pai e filho. Em praticamente todas as cenas se vê um fantasma em busca de vingança, e o modo pelo qual encontra um meio em que pode concretizar essa vingança é pelo filho, que continua vivo. Vejamos, a seguir, um trecho da aparição do fantasma do rei Hamlet:

HAMLET — Fala, que estou obrigado a dar-te ouvidos.

FANTASMA — E também a vingar-me, após ouvires-me.

HAMLET — Como!?

FANTASMA — Sou a alma de teu pai, por algum tempo condenada a vagar durante a noite, e de dia a jejuar na chama ardente, até que as culpas todas praticadas em meus dias mortais sejam nas chamas, alfim, purificadas. Se eu pudesse revelar-te os segredos do meu cárcere, as menores palavras dessa história te rasgariam a alma; tornar-te-iam, gelado o sangue juvenil; das órbitas fariam que saltassem, como estrelas, teus olhos; o penteado desfar-te-iam, pondo eriçados, hirtos os cabelos, como cerdas de iroso porco-espinho. Mas essa descrição da eternidade para ouvidos não é de carne e sangue. Escuta, Hamlet! Se algum dia amaste teu carinhoso pai...

HAMLET — Ó Deus!

FANTASMA — Vinga o seu assassinio estranho e torpe.

HAMLET — Assassinio?

FANTASMA — Sim, assassinio torpe, como todos; mas esse é estranho, vil e inconcebível (SHAKESPEARE, 2011, p. 192).

Vale frisar que em *O Rei Leão* Cláudio é representado por Scar, irmão do rei Mufasa. Scar tem sua vilania visualmente caracterizada por ser diferente dos outros leões. O irmão do rei é

magro com juba negra e rala e tem uma cicatriz em um de seus olhos (“scar” em inglês significa cicatriz). Mufasa, por outro lado – o qual é a adaptação do rei Hamlet – apresenta-se como um leão grande, com uma juba grande e vasta, ruiva, bem diferente do irmão. A juba pode representar sua autoridade, majestade e coragem.

Ainda no filme, temos o equivalente ao príncipe Hamlet, o pequeno leão Simba, protagonista da animação. Quando adulto, ele se parece fisicamente com seu pai, com a mesma cor de juba, o que pode indicar que herdou a coragem e soberania do rei. Todavia, sua juba não é vasta e cheia como a do patriarca, o que talvez indique que o herdeiro do trono ainda precise provar seu valor e enfrentar obstáculos para mostrar que é de fato merecedor do posto de soberano.

O príncipe começa a trama como uma criança inocente: admira o tio e vê o pai morrer – mas não percebe que o tio o matou. Acreditando ser o próprio culpado da morte do pai, foge e retorna anos depois, já adulto. Diferente da tragédia shakespeariana, Simba nunca procurou vingança, talvez porque a temática da vingança não fosse adequada a um filme infantil. Mas, tal qual na peça, o fantasma do pai aparece para o filho já adulto, e diz que esse último deve voltar e clamar o trono que, por direito, é seu, e não de Scar.

A aparição de Mufasa não se dá de forma aterrorizante ou como um fantasma que pede vingança. Ele aparece nas nuvens, no céu, uma das cenas talvez mais emocionantes do filme, pedindo que seu filho se lembre dele, e ocupe seu lugar no trono. O misto de tons suaves da cena – entre rosa, branco, amarelo – pode remeter às boas intenções de Mufasa ao aparecer para o filho.

Voltando ao livro, temos outra personagem importante, Ofélia, o interesse amoroso do príncipe Hamlet, a qual acaba cometendo suicídio por não aguentar o plano de vingança do protagonista. É a Rainha quem comunica a morte de Ofélia ao irmão dessa última, personagem esse chamado Laertes. É válido notar que Laertes não tem personagem adaptado no filme, talvez pelo fato de os adaptadores não acharem necessário colocar no produto audiovisual um personagem que correspondesse a ele.

Na animação, Ofélia é adaptada na personagem Nala, amiga de infância e interesse amoroso da vida adulta de Simba. É uma das responsáveis pela volta dele a seu reino para clamar pelo trono. Obviamente, para um filme infantil, o suicídio da personagem não seria adequado. Ao invés disso, ela e o protagonista formam uma família e têm o seu tão esperado final feliz.

Além de Ofélia, outra personagem feminina no livro é a Rainha Gertrudes. Se na peça, após a morte do rei Hamlet, ela se casa com Cláudio, no filme, a rainha Sarabi nunca aceita Scar. Isso fica bem claro nas cenas em que, após a morte de Mufasa, ela, como leoa, sai para caçar e, contrariada, volta e diz não haver mais comida. Perto do final, ela também fala a Scar que ele não é metade do rei que Mufasa foi. No filme, certamente seria ilógico pensar que a mãe do príncipe Simba, o herói do filme, aliar-se ao vilão. Isso porque, em filmes infanto-juvenis é comum que haja a dualidade vilão vs. mocinho, e alguém relacionado ao mocinho dificilmente se alinharia ao outro lado.

Além dessas mudanças, temos a adição de dois personagens que são o alívio cômico do filme: Timão e Pumba, que podem ser considerados os equivalentes de Rosencratz e Guildenstern, personagens secundários e amigos de infância do príncipe Hamlet. Contudo, os amigos do príncipe Hamlet estão longe de ter a notoriedade que os amigos de Simba tiveram no filme, mostrando, mais uma vez, as transformações que ocorrem na mudança do modo contar para o mostrar (HUTCHEON, 2013).

Já que no filme da Disney todos os personagens são animais personificados, Timão é um suricato e Pumba um javali, que encontram Simba ainda filhote, quando ele foge de seu reino após a morte de seu pai. Desde o início da aparição dos dois, eles se mostram cômicos e animados, o que é bastante adequado em uma animação infantil. Um exemplo disso é quando ambos cantam para o protagonista a animada e icônica música “Hakuna Matata” (que, segundo eles mesmos, significa, “os seus problemas você deve esquecer”). Aliás, as músicas são uma constante não apenas neste filme, mas em inúmeros filmes da Disney. Isso porque, especialmente em uma animação com uma temática que envolva a morte paterna, traição de um tio e usurpação de um trono, as músicas podem ser consideradas uma forma de amenizar o clima tenso e pesado – que é constante no livro, mas por se tratar de uma tragédia para um público adulto, não precisa desse alívio.

Timão e Pumba não são carnívoros, e ensinam isso a Simba. Morando com os dois, o pequeno leão aprende os costumes dos dois amigos, e um dos principais deles é o hábito alimentar:

a substituição da ingestão de carne por insetos. Isso talvez simbolize a transição de Simba: ele vai de um pequeno leão caçador a comedor de insetos – é válido dizer q se torna inofensivo. Essa simbologia também representa a transformação de Simba em alguém que se torna algo diferente do que estaria destinado a ser, pois ele foge do trono, foge de seus problemas e deixa sua vida antiga para trás.

Outro personagem que pode ser considerado um alívio cômico é o fiel conselheiro do rei, Zazu. Uma ave azul, é leal a Mufasa e consegue livrar Simba e Nala de problemas. Tem sempre comentários sarcásticos na ponta da língua e é responsável por algumas das cenas cômicas do filme. Não aceita verdadeiramente Scar como rei, mas, por ser o conselheiro vitalício, acaba aceitando o papel. No final, aceita com satisfação a posição de conselheiro do novo rei Simba.

Outra característica interessante do filme é que ele consegue inserir cenas e metáforas que eram inimagináveis no livro de Shakespeare. Scar é um vilão que recruta aliadas, as quais são outras personagens adicionadas ao filme: as hienas. Elas são vistas como seres que vivem na escuridão, alimentam-se de restos e são, nitidamente, vistas como vilãs. Suas paletas de cores são o cinza escuro, o que também pode nos remeter à vilania delas, já que viviam na escuridão. Ao se juntar a elas, Scar mostra também sua vilania. Em uma das músicas do filme, cantada por Scar juntamente com as hienas, intitulada “Se preparem”, ele narra que o atual rei, Mufasa, será morto, e, para tanto, contará com o apoio das vis aliadas. Em uma das cenas da música, as hienas aparecem marchando em sinal de continência, com Scar em um degrau superior. O modo “mostrar” (HUTCHEON,2013) nos permite fazer a leitura de que há, aqui, uma comparação com o exército hitlerista, pelas similaridades no marchar das hienas e na continência, bem como nos desenhos expostos no chão da cena, e a comparação de Scar ao ditador nazista apenas aumenta as pistas de que ele seria um cruel vilão e as hienas suas impiedosas aliadas.

Voltando ao texto escrito, o final da peça traz a morte de diversos personagens: o príncipe Hamlet, antes de morrer, mata o rei Cláudio, e a rainha, mãe do príncipe e esposa do tio, também morre (acidentalmente).

HAMLET: Que é que houve com a rainha?
O REI: Desmaiou por ter visto sangue em ambos.
A RAINHA: Não é isso... a bebida... Oh! caro Hamlet! A bebida... a bebida... envenenada...
(Morre.)

HAMLET: Oh! Vilania! Fechem bem as portas! Traição! Ah!
Procuremos os culpados!

[...]

HAMLET: Incestuoso assassino, Dinamarquês maldito, bebe, bebe tua parte, também. Contém tua pérola? Vai, vai com minha mãe.
(O Rei morre.)

[...]

HAMLET: Morro, Horácio; o veneno me domina já quase todo o espírito; não posso viver para saber o que nos chegou da Inglaterra. Contudo, profetizo que há de ser escolhido Fortimbras. Meu voto moribundo é também dele. Dize-lhe isso e lhe conta mais ou menos quanto ora aconteceu... O resto é silêncio.
(Morre) (SHAKESPEARE, 2011, p. 187-189).

Para um filme que tem como público alvo crianças, é pertinente afirmar que este final seria inadequado. Ao invés disso, Simba volta ao seu reino e pede pacificamente para que Scar saia. Este último não obedece, e finalmente admite ao príncipe que foi ele próprio quem matou Mufasa. Ambos travam uma luta feroz, mas não é Simba quem o mata. Scar cai acidentalmente no meio

das hienas – que eram antes suas aliadas – e elas, sim, de forma traidora, o matam. Simba, o herói infantil, matar o vilão, também seria inadequado, pois passaria a mensagem para o público de que o assassinato seria algo justificável dependendo do motivo, e também diminuiria a compaixão e nobreza do protagonista da trama.

Diferente da peça shakespeariana, no desfecho temos a harmonia restaurada no reino de Simba, que leva Timão e Pumba para morar com sua nova família: sua esposa Nala e seu novo herdeiro que acaba de nascer. O nascimento do novo pequeno leão demonstra que, apesar de todos os percalços, a vida encontra um jeito de se organizar e de tomar seu rumo – o que nos lembra a música tema do filme, “Ciclo sem fim”. Essa mensagem de esperança é adequada a um filme da Disney que seria visto por um público, em sua maioria, juvenil, diferentemente da peça elizabetana. A peça tem um público alvo adulto e, por isso, pode tratar dos temas em questão de forma mais séria. Além disso, é possível que o final dos personagens seja trágico, pois isso condiz com a trajetória deles durante o texto.

Temos, assim, duas obras: uma audiovisual, feita para um público infantil e, para isso, apresenta cenas e personagens que condizem com tal; e uma obra escrita, destinada a um público adulto, que traz em seu cerne discussões e personagens mais sérios, que condizem com a faixa etária de seus público-alvo.

Considerações Finais

Como podemos perceber, é possível que um texto do século XVI seja adaptado para uma animação do século XX. É possível, ainda, que esse texto original seja uma tragédia shakespeariana e o filme adaptado seja um desenho da Disney. Pode-se pensar que ambos estão muito distantes, mas, graças ao trabalho de adaptadores, eles estão mais próximos do que se possa imagina.

Adaptar, como já comentado neste trabalho, é uma técnica antiga e muito utilizada pela Disney. No caso de *O Rei Leão*, os adaptadores conseguiram transmutar o texto escrito para o audiovisual, adicionando personagens que muitas vezes se tornaram o alívio cômico do filme, assim como cores, música, e mudanças na trajetória dos personagens e na trama.

Partilhamos, aqui, a ideia de Hutcheon (2013) de que não é a fidelidade da obra adaptada à sua obra original que nos dirá se um filme é ou não de qualidade. No caso de *O Rei Leão*, temos um sucesso de público e crítica, que se adequou ao que se propunha e utilizou as mudanças da obra adaptada a seu favor.

Sendo assim, deixamos aqui a reflexão sobre a necessidade de novos estudos sobre obras audiovisuais que foram adaptadas de obras literárias. Isso porque essa prática é comum atualmente, e são necessárias cada vez mais pesquisas para que possamos entender como essa transformação ocorre, bem como verificar como obras produzidas séculos atrás são transformadas em obras audiovisuais atuais de cada vez maior sucesso.

Referências

- BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: La littérature au second degré. Paris: Ed. du Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2011.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: LePM Pocket, 2011.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.