


Hip-hop Lear: referências intermediáticas da peça *Rei Lear* (1606), de Shakespeare, no seriado *Empire – Fama e Poder* (2015 –) /
Hip-hop Lear: Intermedial References of the play ‘King Lear’ (1606), by Shakespeare, in the series ‘Empire’ (2015-)

Guilherme Fernandes Lima *

Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

 <http://orcid.org/0000-0002-5341-9994>

Lavinia Silveiras **

Doutora pela área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês - Departamento de Letras Modernas, USP. Desde 2009, é Professora de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

 <https://orcid.org/0000-0002-3781-1574>

Recebido: 13 mai. 2020. **Aprovado:** 30 jun. 2020.

Como citar este artigo:

LIMA, Guilherme Fernandes; SILVARES, Lavinia. Hip-hop Lear: referências intermediáticas da peça *Rei Lear* (1606), de Shakespeare, no seriado *Empire – Fama e Poder* (2015 –). *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 124-139, ago. 2020.

RESUMO

Este artigo se propõe a demonstrar as referências intermediáticas da peça *Rei Lear* (1606), de William Shakespeare, presentes na estrutura temática do seriado *Empire – Fama e Poder* (2015–, FOX), concebido por Lee Daniels e Danny Strong. Nossa hipótese de trabalho se fundamenta no reconhecimento de correspondências premeditadas entre as estruturas de composição do texto shakespeariano e as estruturas de composição da narrativa seriada em questão. A partir do mecanismo de espelhamento temático utilizado pelos autores do seriado, de amplo e notório conhecimento público, buscamos apresentar as similaridades entre estes objetos, utilizando, para isso, dos préstimos teóricos dos estudos sobre a intermedialidade – sobretudo os realizados por Irina Rajewsky (2012) –, e direcionados, especificamente, aos estudos literários. Para ilustrar, de forma geral, o processo de mobilização de referências intermediáticas à obra de Shakespeare, apresentamos uma breve *introdução* sobre as relações entre a televisão

*

 oguilhermefernandes@gmail.com

**

 lavinia.unifesp@gmail.com

 <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i3.1793>

americana e o dramaturgo inglês, assim como uma *mostra* dos produtos culturais que compõem a nossa proposta de diálogo.

PALAVRAS-CHAVE: Intermidialidade; Shakespeare; *Rei Lear*; Televisão americana; *Empire*.

ABSTRACT

This article aims at demonstrating the intermedial references of the play King Lear (1606), by William Shakespeare, in the thematic structure of the TV series Empire (2015-, FOX), conceived by Lee Daniels and Danny Strong. Our working hypothesis is based on the recognition of premeditated correspondences between the composition structures of the Shakespearean text and the composition structures of the TV series in question. Based on the thematical mirroring mechanism used by the authors of the series, widely known by the audience, we aim to present the similarities between these objects, using, for this purpose, the theoretical advances developed by the studies on intermediality – mainly those by Irina Rajewsky (2012) –, and specifically directed to literary studies. To illustrate, in a general way, the process of mobilizing intermedial references of Shakespeare's work, we also present a brief introduction on the relations between American television and the English playwright, as well as a display of the cultural products that constitute our proposal for dialogue.

KEYWORDS: Intermidiality; Shakespeare; *King Lear*; American television; *Empire*.

1 Shakespeare e a televisão americana

A influência da obra shakespeariana na cultura moderna, sobretudo na dramaturgia, tende ao incomensurável. Apesar de importantes – e inúmeros – esforços intelectuais empreendidos nessa linha¹, é possível assumir que uma descrição precisa e detalhada sobre o real impacto do trabalho de Shakespeare no desenvolvimento dos meandros criativos desde sua morte, em 1616, até os dias de hoje, é um trabalho que beira o impossível. No entanto, é possível sentir a capilaridade – e o poder – de sua influência nas mais variadas formas de entretenimento e relacionamento humano. Nas palavras da notória estudiosa de Shakespeare, Marjorie Garber:

[...] nenhum outro autor é citado com tanta frequência por congressistas, advogados e personalidades da televisão [...] Em um mundo cada vez mais diversificado e complexo, Shakespeare é lido, encenado e discutido em todo o mundo – da França ao Egito, da Romênia ao Japão, passando por Israel (GARBER, 2005, p.28-29, tradução nossa).²

A relação entre Shakespeare e a televisão americana iniciou-se, em um primeiro momento, a partir da encenação e adaptação de suas peças para o formato televisivo,

¹ Cf. LANIER, Douglas. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford Popular Topics. Oxford: Oxford UP, 2002., e GARBER, Marjorie. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Pantheon Books, 2008.

² No original: “[...] no author is cited as frequently by congressmen, by lawyers, by television personalities [...] In a world increasingly diverse and complex, Shakespeare is read and performed and discussed all over the globe — from France to Romania to Japan to Israel”.

aproveitando-se das inovações tecnológicas e das possibilidades de representação obtidas pelo surgimento do veículo de mídia³. Esta relação se manteve até meados da década de 1980, quando ocorreu uma mudança no direcionamento criativo do material: de insumo programático, as peças de Shakespeare se transformaram em uma espécie de dispositivo para a criação televisiva. Esse fenômeno de apropriação, no entanto, não ocorreu de forma orgânica. A utilização de sua obra como modelo televisivo foi algo premeditado, uma vez que, segundo Whitmire (2011):

A familiaridade de Shakespeare vem de sua valorização e utilização por inúmeras gerações, proporcionando uma sensação de estabilidade. Embora as apropriações e utilizações mudem, certos aspectos de Shakespeare permanecem constantes, assim, os criadores podem confiar na compreensão da referência por parte do público. Adicionalmente, essas referências, quando são utilizadas, permanecem dentro das interpretações e dos usos estereotipados das peças ou citações. Quando algo mais obscuro é utilizado, é dada sua própria interpretação para os receptores, fazendo com que permaneça fácil para o público entender. Isto facilita a utilização destas referências de Shakespeare como uma ferramenta para transmitir rapidamente os clichês e conhecimentos circundantes. A identificação com Shakespeare vem principalmente por ele ser ensinado nas escolas, mas é também um fenômeno circular porque os seus numerosos usos da cultura popular fazem de certas frases, ideias, peças e enredos um tipo de conhecimento universal, mesmo que o público nunca tenha realmente lido Shakespeare (WHITMIRE, 2011, p.37, tradução nossa).⁴

Ao se utilizar de modelos, estruturas e histórias facilmente reconhecíveis para formatar produtos televisivos, os roteiristas americanos evocaram a familiaridade dos espectadores com estes *protótipos narrativos* como um alicerce para a construção de suas histórias originais. Assim, como ocorre também no caso de outros autores, a obra de Shakespeare foi utilizada tanto como uma fonte de ideias e modelos, quanto como um aparato de construção de autoridade cultural, uma vez que possui a capacidade de ser apropriada e entendida de diversas formas (WHITMIRE, 2011, p.35). Além disso, é importante reconhecer o grande alcance da obra shakespeariana para

³ Cf. LOTZ, Amanda D. *The television will be revolutionized*. 2. ed. New York: Nyu Press, 2014. 352p.

⁴ No original: "Shakespeare's familiarity comes from being valued and utilized for generations, providing a sense of stability. Although the appropriations and uses change, certain aspects of Shakespeare remain constant, so creators can rely upon the audience understanding the reference. Additionally, these references when used remain within the stereotyped interpretations and uses of the plays or quotes. When something more obscure is used, it is given its own interpretation for the audience, making it remain easy for the audience to understand. This makes it easy for these Shakespeare references to be utilized as a tool to impart the surrounding clichés and knowledge quickly. Shakespeare's identification mostly comes from being taught in schools, but it is also a circular phenomenon because his numerous popular culture uses make certain phrases, ideas, plays and plots a type of universal knowledge, even if the audience has never actually read Shakespeare".

um público cada vez mais plural e diversificado quando se pensa nas inúmeras adaptações e recriações de suas peças em contextos culturais distintos – um grande marco da adaptação de Shakespeare ao longo, sobretudo, da segunda metade do século XX.

Grande parte dos estudos relacionados aos esforços criativos de apropriação do material shakespeariano permaneceu, por muito tempo, direcionada apenas aos empreendimentos cinematográficos realizados, em sua maioria, por meio de transposições e combinações intermediárias. Com o aumento das demandas criativas impostas pelo alvorecer mercadológico dos canais a cabo⁵, que deixaram de ser meros retransmissores dos programas oriundos das primeiras redes de televisão americana para se tornarem criadores de uma grade programática independente e original, pesquisadores e estudiosos também passaram a observar a aplicação, ainda que de forma incipiente, dos modelos shakespearianos também na televisão.

De narrativas seriadas episódicas como *Buffy, a caça-vampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003, The WB) – conhecida por incluir pequenas (e por vezes literais) referências a Shakespeare durante todos os seus anos de exibição – a seriados oriundos da terceira era de ouro da televisão americana, como *Sons of Anarchy* (2008-2014, FX) – que construiu a sua trama a partir da reimaginação dos eventos ocorridos na tragédia de *Hamlet* (1599-1601)⁶ –, a utilização dos modelos shakespearianos passou a ser uma constante dentro do inconstante mercado criativo da dramaturgia televisiva americana, sobretudo após a década de 1990.

Isto posto, propomos, neste artigo, a partir do mecanismo de espelhamento temático utilizado pelos autores, de amplo e notório conhecimento público, o diálogo sobre as principais referências intermediárias de uma peça de Shakespeare, *Rei Lear* (1606), presentes no seriado televisivo *Empire – Fama e Poder* (2015 –, FOX), concebida por Lee Daniels and Danny Strong. No que se refere ao escopo de investigação da narrativa seriada, julgamos adequado restringir o nosso recorte analítico ao seu “episódio piloto” – isto é, o jargão televisivo que nomeia, em grande parte das obras, o primeiro episódio de toda narrativa seriada dentro da indústria americana. Esta opção é justificada por dois motivos: as características dramáticas que estruturam a

⁵ Cf. LOTZ, Amanda D. *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. New York: The MIT Press, 2018. 280p.

⁶ Para uma breve análise das inúmeras similaridades entre as personagens de *Sons of Anarchy* e *Hamlet*, ver o artigo: “Sons of Anarchy’ Vs. ‘Hamlet’: These Two Storylines Are Practically One in the Same”. Disponível em: << bustle.com/articles/53033-sons-of-anarchy-vs-hamlet-these-two-storylines-are-practically-one-in-the-same >> Acesso realizado em 06/04/2020.

concepção de um episódio deste tipo⁷; e a inconclusão da narrativa seriada durante o período de composição deste artigo⁸. Diferente das prerrogativas estabelecidas para a análise do seriado televisivo, a obra shakespeariana em questão será utilizada em sua integralidade, ainda que sua temática geral nos forneça elementos suficientes para a sustentação de nossa hipótese – uma vez que nos concentraremos no mecanismo acima referido.

2 Considerações sobre a intermedialidade

Nossa proposta de diálogo entre os objetos acima delimitados se baliza nas prerrogativas teóricas dos estudos da intermedialidade – em destaque, as proposições estabelecidas por Irina Rajewsky (2012), direcionadas, especificamente, aos estudos literários. Para tanto, cabe-nos, primeiramente, definir o nosso entendimento sobre o termo. Em termos gerais, segundo Fischlin (2014):

O termo “intermídia” faz referência a um vasto e contínuo conjunto de práticas associadas à forma sobre como as narrativas se desenvolvem através dos meios de comunicação social, nas e através das culturas. A intermedialidade ocorre quando a representação é reconfigurada através de um conjunto de meios e formas culturais que surgem de contextos específicos, histórias difusas, tecnologias e práticas criativas (FISCHLIN, 2014, p.3, tradução nossa).⁹

A partir deste entendimento inicial – que procura evidenciar os aspectos *não-específicos* dos objetos analisados, em contraponto às teorias canônicas destes produtos que, por sua vez, tendem, regularmente, a ressaltar os aspectos *específicos* dos meios – buscamos estabelecer,

⁷ Nas palavras de Brett Martin: “O [episódio] piloto é uma besta estranha [que] deve realizar várias coisas ao mesmo tempo. Antes de mais nada, obviamente, precisa conter suficiente impacto em si mesmo como opção de entretenimento para convencer, primeiro, os executivos da rede de que vale a pena fazer uma temporada toda em cima daquele material, e, depois, os espectadores de que eles devem continuar assistindo ao programa. Ao mesmo tempo, tem de se basear em uma dose pesada de ambientações e cenários – essencialmente construindo um mundo – sem, todavia, se deixar consumir por essas exposições [além de] deixar implícito um futuro em geral ainda não imaginado nem mesmo por seus criadores”. (Cf. MARTIN, Brett. *Homens Difíceis: Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014. 366p. Tradução de Maria Silvia Mourão Neto, pp.84-85, grifos nossos).

⁸ O seriado foi renovado pela emissora FOX para o seu – sexto e – último ano em 30/04/2019.

⁹ No original: “The word “intermedia” references a vast, ongoing set of practices associated with how narratives travel in and across media, in and through cultures. Intermedia occur when representation is reconfigured through an array of media and cultural forms that arise out of specific contexts, diffuse histories, technologies, and creative practices”.

junto à nossa proposta de diálogo, uma aproximação, ainda que de forma inicial, entre estes entendimentos, mais gerais, e os pressupostos teóricos estabelecidos por Irina Rajewsky, em sua investigação sobre as fronteiras e possibilidades estabelecidas a partir da intermedialidade.

Para a pesquisadora da Freie Universität Berlin, a intermedialidade pode ser entendida a partir de duas categorias: ampla e restrita. Concernente à primeira categoria, a intermedialidade pode ser utilizado como um *termo guarda-chuva*, capaz de abarcar uma imensidão de fenômenos que se manifestam entre mídias – sem a necessidade inicial de classificação de especificidades e/ou entrelace de fronteiras quanto às realizações artísticas. Em outras palavras, segundo a autora:

Independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em sentido amplo*. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” *refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático [...] Logo, o cruzamento de fronteiras* midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade (RAJEWSKY, 2012, p. 52, grifos nossos).

A fim de facilitar a compreensão sobre as eventuais generalidades presentes nesta primeira classificação, Rajewsky também se debruçou na exposição de um amplo conjunto de exemplos, como proposta de ilustração destas manifestações intermidiáticas em sentido amplo. Assim, conforme a percepção da pesquisadora alemã sobre essa questão,

Nos Estudos Literários, e também em áreas como História da Arte, Música, Teatro e Estudos de Cinema, existe um foco recorrente numa enorme quantidade de fenômenos qualificados como intermidiáticos. Entre os exemplos, incluem-se aqueles fenômenos que, por muito tempo, foram designados por termos como *transposition d'art*, escrita cinematográfica, éfrase e musicalização da literatura, assim como fenômenos como adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformações de filmes em romances), poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto), “textos” multimídias em computador ou em instalações etc. Sem dúvida todos esses fenômenos têm algo a ver, de alguma maneira, com o cruzamento das fronteiras entre as mídias, caracterizando-se então por uma qualidade de intermedialidade em sentido amplo (RAJEWSKY, 2012, p.22).

Definidas as prerrogativas – e seu trabalho ilustrativo – sobre a intermedialidade em sentido amplo, a pesquisadora estabelece as definições teóricas sobre o que podemos entender como intermedialidade em sentido restrito. Conforme defende Rajewsky, uma vez determinadas as manifestações intermediáticas, elas tendem a ser classificadas em diferentes níveis, a partir de suas modalidades e impactos, de acordo com a natureza da concepção dos produtos culturais.

Para isso, Rajewsky propôs a seguinte tripartição: intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*; intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*; e intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermediáticas* – doravante mencionados e reconhecidas através das diferenciações terminológicas em destaque. Essas subcategorias, conforme sugerido pela pesquisadora, pretendem organizar – e caracterizar – os fenômenos intermediáticos a partir de suas correspondências e formas de concepção.

Referente aos pressupostos condicionais da primeira subcategoria, podemos entender como transposição midiática a “transformação de um determinado produto em mídia [...] ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p.24). Esta classificação tende a ser conhecida como intermedialidade *genética*, por defender uma fidelidade ao produto original (fonte primária) no processo de transposição entre lugares (mídias). Podemos identificar as manifestações desta categoria em adaptações cinematográficas e musicalizações literárias *afiançadas totalmente* no texto-base.

As manifestações apreendidas sob a égide da combinação de mídias tendem a ser entendidas como o resultado do processo de combinação entre duas ou mais mídias distintas, articulando-as em conjunto (RAJEWSKY, 2012, p.24), *afiançadas parcialmente* no texto-base. Óperas, pinturas e músicas conceituais, manuscritos com iluminuras, histórias em quadrinhos e releituras cinematográficas operam dentro das características propostas por essa categorização.

Por fim, diferente das classificações anteriores, as referências intermediáticas costumam ser compreendidas a partir de um conjunto heterogêneo de variadas “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p.25), geradas a partir de diálogos circulares – nem sempre perceptíveis – entre emissores e receptores culturais.

Essa subcategoria se ancora tanto na utilização de variados mecanismos de ordem inspiracional quanto na *total e irrestrita liberdade de utilização* do texto-base – que pode ser trabalhado em formato integral, parcial, temático, simbólico e/ou imagístico – valendo-se, para

isso, de uma eventual dinâmica circular entre a compreensão particular, isto é, a recepção, e o conhecimento prévio do material fonte, ou seja, o repertório, de seus eventuais emissores e/ou receptores – podendo ser identificado nos produtos culturais que exemplificam tanto as subcategorias anteriores, mais duras, quanto em outras formas de entretenimento mais sinuosas, como *podcasts*, *vídeo-ensaios*, *narrativas seriadas* e vários outros fazeres artísticos.

Para os propósitos deste artigo, estabelecemos o nosso diálogo comparativo a partir desta última subcategoria, utilizando, como parâmetro fundamental para sua identificação, o mecanismo de espelhamento temático realizado deliberadamente por um dos agentes responsáveis pelo processo de construção de sentido a partir do vasto escopo das referências intermediáticas – isto é, a dupla de roteiristas responsáveis pela criação do seriado em questão. Entendemos que, para o caso que escolhemos analisar, as referências intermediáticas foram trabalhadas desde sua estrutura de composição, o que permite sua apresentação de forma restrita neste documento. Assim, pois, passemos para a apresentação dos objetos e sua posterior análise.

3 Entre reis: Lear e Lyon

Escrita entre 1605 e 1606, a peça *Rei Lear* conta a história de um monarca que, envelhecido, decide repartir o seu reino entre suas três filhas. Como condição para que a repartição fosse realizada, cada uma delas deveria fazer-lhe um grande elogio que expressasse o amor de cada uma pelo pai. Regan e Goneril cumpriram, efusivamente, suas partes no acordo, enquanto Cordélia, sua filha caçula e preferida, recusou-se a fazê-lo, alegando amá-lo nada mais, nada menos como corresponde ao amor de uma filha ao seu pai – e evitando, assim, o vício da bajulação, visto como um ato indigno no discurso cristão da época. Enfurecido com o teor do comentário de sua filha mais nova, Lear deserda-a e recusa-se a pagar seu dote a seu futuro esposo, o Rei da França, expulsando-a do reino. Traído por suas duas filhas após a divisão de seu reino, Lear entra em rota de colisão com sua própria sanidade – sendo salvo, ainda que tardiamente, em meio à guerra, por Cordélia.

Considerado por muitos estudiosos da obra shakespeariana como uma de suas peças mais potentes, a tragédia do *Rei Lear*, segundo Garber,

[...] tem sido frequentemente, e com razão, considerada como um relato sublime da condição humana. Palavras como “atemporal” e “universal”, tão frequentemente usadas como sinônimos virtuais para Shakespeare, aqui encontram um lugar adequado. No século XX, em particular, a fama da peça foi impulsionada. Após o surgimento do existencialismo na filosofia, as rumações de Lear sobre o “ser” e o “nada” se mostraram completamente adequadas. As peças de Samuel Beckett – especialmente *Fim de Partida* e *Esperando Godot* – pareciam reescrever o *Rei Lear* num novo idioma, e livros críticos como *King Lear in Our Time*, de Maynard Mack, e *Shakespeare Our Contemporary*, de Jan Kott, sublinharam a forma como a peça expressava tanto o desespero quanto a esperança de uma era moderna. Mas esta peça extraordinária, em parte um drama familiar pungente e descontente, em parte a história política da união e desunião da Grã-Bretanha, traz também marcadores explícitos da época em que foi escrita, e da época em que foi ambientada. Como vimos com outras peças de Shakespeare que envolvem a história, estes três períodos de tempo cruciais – o tempo que a peça representa, o tempo de sua composição e o tempo em que ela é representada (ou lida) – sempre irão se cruzar (GARBER, 2005, p.649, tradução nossa).¹⁰

Concebida e estruturada a partir de personagens oriundos de um conjunto de lendas britânicas reunidas no século XII pelo padre galês Geoffrey de Monmouth, a peça conta com determinados recursos dramáticos que parecem indicar que Shakespeare trabalhou mais tempo em *Rei Lear* do que na maioria de suas outras peças. Já conhecida do público, com várias versões – compostas por outros dramaturgos – encenadas nos palcos do teatro elisabetano, a versão da história sobre o velho monarca e suas três filhas concebida por Shakespeare é dotada de uma complexidade narrativa que parece se sobrepor aos trabalhos de seus contemporâneos:

[...] nenhum relato anterior sugere que Lear enlouquecera ou que Cordélia fora enforcada por seus inimigos. Além disso, a incorporação de uma subtrama que envolve Gloucester e Edgar e que atua como contraponto da trama principal (de Lear e Cordélia) é de inteira responsabilidade de Shakespeare (FRYE, 2011, p.131, grifos nossos).

¹⁰ No original: “[...] has often, and rightly, been regarded as a sublime account of the human condition. Words like “timeless” and “universal,” so often used as virtual synonyms for “Shakespeare”, here find a fitting place. In the twentieth century in particular the celebrity of the play soared. After the emergence of existentialism in philosophy, Lear’s ruminations on “being” and “nothing” seemed uncannily apt. The plays of Samuel Beckett—especially *Endgame* and *Waiting for Godot*—seemed to rewrite *King Lear* in a new idiom, and critical books like Maynard Mack’s “*King Lear*” in *Our Time* and Jan Kott’s *Shakespeare Our Contemporary* stressed the way the play voiced the despair and hope of a modern era. Yet this extraordinary play, in part a poignant and disaffected family drama, in part the political story of Britain’s union and disunion, bears as well explicit markers of the time in which it was written, and the time in which it was set. As we have seen with other Shakespeare plays that engage chronicle history, these three crucial time periods—the time the play depicts, the time of its composition, and the time in which it is performed or read—will always intersect”.

Ao incorporar a técnica das tramas duplicadas, costumeiramente utilizada em suas comédias, a subtrama que envolve Gloucester e Edgar cria uma dinâmica onde “os acontecimentos que estão em primeiro plano resumem os acontecimentos de segundo plano, que são maiores e mais lentos e que levariam mais tempo para serem elaborados” (FRYE, 2011, p.143). Ao se utilizar deste recurso de espelhamento de tramas, Shakespeare, além de robustecer sua história em complexidade, intensifica a percepção de, segundo Bloom (2010), “universo em caos”¹¹ causado pelas ingratidões ocorridas pelos rebentos de ambos os núcleos de sua narrativa. Esse tom sombrio foi modificado durante a Restauração da monarquia, onde a peça teve algumas partes reescritas, para que tivesse algo próximo de um final feliz. Porém, a partir do século XIX, a versão original de Shakespeare suplantou essas releituras mais solares, sendo considerada por muitos estudiosos e críticos como uma de suas grandes criações dramáticas – além de uma narrativa fundamental acerca de questões sobre a velhice e o sofrimento humano.

No dia 7 de janeiro de 2015, o canal FOX exibiu o início da história de Lucious Lyon (Terrence Howard), um poderoso empresário da indústria do rap/hip-hop americano. Ex-traficante de drogas, Lyon transformou a sua vida a partir do lançamento de seu álbum, o que o transformou em um magnata da indústria da música, dono da Empire Entertainment, um respeitado conglomerado musical, responsável por alavancar, além de sua própria carreira, todo um – lucrativo – mercado de artistas de rap/hip-hop. Em vias de transformar sua gravadora em uma empresa de capital aberto, Lyon é diagnosticado com Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), uma doença degenerativa, sem cura, do sistema nervoso que afeta os neurônios motores – células responsáveis pelos movimentos voluntários da musculatura humana –, que lhe daria, aproximadamente, três anos de vida saudável, antes do aparecimento de seus sintomas.

Informado sobre a precariedade de sua saúde, Lucious entende que é chegado o momento de começar a preparar alguém capaz para conduzir o seu legado de sucesso dentro do entretenimento musical. A fim de manter o poder de sua empresa concentrado – e perpetuado – na família Lyon, Lucious se reúne com seus filhos para anunciar sua decisão. Sem entrar em detalhes sobre o seu diagnóstico negativo, o patriarca decide que o vindouro presidente e, conseqüentemente, dono da Empire Entertainment será um de seus três filhos: Andre (Trai Byers), diretor financeiro da empresa – e braço direito do pai; Jamal (Jussie Smollett), cantor e

¹¹ No original: “Cosmos falling into chaos”.

compositor que, por causa da não aceitação de sua homossexualidade pelo pai, tende a rejeitar as propostas de lançar um álbum pela gravadora de Lucious; e Hakeem (Bryshere Y. Gray), um rapper avesso aos negócios de família, que se esforça para seguir os passos musicais do pai – uma vez que entende que Lucious se perdeu como músico quando se tornou um homem de negócios.

Pouco tempo depois do sigiloso – e familiar – anúncio, Cookie Lyon (Taraji P. Henson), ex-mulher de Lucious e primeira investidora financeira da Empire Entertainment, é liberada da prisão, por bom comportamento, depois de cumprir 17 anos de sentença, dos 30 imputados por seus crimes – entre eles, a obtenção ilegal do dinheiro que investiu na incipiente gravadora de seu marido. Disposta a tomar do ex-marido parte da empresa que ajudou a fundar, Cookie ajuda a amplificar a dinâmica de competitividade entre os filhos, já instaurada por Lucious.

Andre, que desde a juventude está envolvido com a empresa, sente-se desprestigiado com o anúncio da disputa entre os irmãos, uma vez que acredita ser o mais preparado para liderar a Empire – a despeito das sugestões de seu pai, que parece acreditar que a empresa se manteria no topo se liderada por um de seus dois irmãos artistas, não por um executivo. Em retaliação ao anúncio, sem saber da doença do pai, Andre decide tramar para que Cookie assuma a carreira de seu irmão Jamal, colocando-o contra Hakeem – já assessorado por Lucious – para disputarem o legado musical nas paradas de sucesso do hip-hop americano, criando um conflito midiático entre eles, deixando livre o caminho até a cadeira de presidente da Empire Entertainment.

Sucesso de público e crítica, *Empire – Fama e Poder*, em seu ano de estreia, foi eleita uma das 10 melhores séries do ano de 2015, pelo American Film Institute, além de receber o prêmio de “programa do ano”, pelo Television Critics Association Award – além de várias outras nomeações e premiações, tal como o Globo de Ouro de melhor atriz em série dramática, para Taraji P. Henson, no ano seguinte. Para além de sua favorável recepção crítica, a série também conta com bons números de audiência. Tomando a primeira temporada da narrativa como exemplo, seu primeiro episódio contou com um total de 9,90 milhões de espectadores; e seu episódio final contou com 17,62 milhões, segundo os dados do TV By The Numbers¹².

¹² Cf. “Wednesday Final Ratings: No Adjustments Beyond Previously Released Increases for ‘Empire’ & ‘American Idol’”, disponível em: [tvbythenumbers.zap2it.com/sdsdskdh279882992z1/wednesday-final-ratings-no-adjustments-beyond-previously-released-increases-for-empire-american-idol/347642] e “Wednesday Final Ratings: ‘Arrow’ & ‘Survivor’ Adjusted Up; ‘Supernatural’ Adjusted Down & Final ‘Empire’ Numbers”, disponível em: [tvbythenumbers.zap2it.com/sdsdskdh279882992z1/wednesday-final-ratings-arrow-supernatural-adjusted-down-final-empire-numbers/377077]. Acesso em 15/04/2020.

O sucesso do seriado se converteu em um valioso ativo para o canal FOX: *Empire – Fama e Poder* foi renovada sucessivas vezes para novas temporadas desde seu lançamento, em 2015 – com o fim de sua história previsto para ocorrer no segundo semestre de 2020. Dentre o vasto conjunto de influências culturais presentes na narrativa seriada concebida por Lee Daniels e Danny Strong, é possível perceber consideráveis referências à obra de William Shakespeare – em especial às estruturas temáticas constantes na tragédia *Rei Lear*, espelhadas pela dupla.

4 What is this, King Lear?

Podemos entender o processo de espelhamento temático, *grosso modo*, como uma estratégia premeditada de emulação, atualização e posterior utilização de uma determinada estrutura temática de fácil identificação, realizada de forma total ou parcial. Podemos observar este processo no início do episódio piloto da primeira temporada de *Empire – Fama e Poder*, durante o estabelecimento de suas prerrogativas dramáticas. A temática principal do seriado espelha a trama concebida por William Shakespeare em sua tragédia de 1606: a história do homem poderoso que, por força de algumas circunstâncias pessoais, decide repartir seu poder entre sua prole. Este espelhamento temático é proposital, conforme relata o roteirista Danny Strong, em entrevista para o portal The Atlantic:

A ideia [da série] *Empire* [...] chegou a Danny Strong enquanto ele dirigia. “*Empire* foi apenas uma ideia aleatória que tive”, disse Strong [...] “Eu estava dirigindo e pensei se conseguiria fazer o *Rei Lear* em um universo do hip hop”. Assim: *Rei Lear*. Hip hop. E depois o meu próximo pensamento foi: ‘Eu deveria ligar para o Lee Daniels’.¹³

Ainda que a narrativa reverbere algumas outras referências intermediárias, como situações que emulam a trilogia cinematográfica *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), de Francis Ford Coppola – e também a peça *The Lion in Winter*, de James Goldman, escrita em 1966, de onde a dupla de criadores, inclusive, retiraram o sobrenome da família protagonista¹⁴ –, a

¹³ ZUCKERMAN, Esther. Danny Strong on ‘*Empire*’: ‘*King Lear*’ Meets ‘Hip Hop’ Meets ‘*Dynasty*’. Disponível em: [www.theatlantic.com/culture/archive/2014/05/danny-strong-on-empire-king-lear-meets-hip-hop-meets-dynasty/370067/] Acesso em 16/03/2020. Grifos e tradução nossa.

¹⁴ Cf. GRUBBS, Jefferson. Is ‘*Empire*’ Based On ‘*King Lear*’? The Fox Drama Actually Has More In Common With Another Play. Disponível em: [www.bustle.com/articles/59630-is-empire-based-on-king-lear-the-fox-drama-actually-has-more-in-common-with-another] Acesso em 16/04/2020.

influência da tragédia shakespeariana, identificada para além do espelhamento temático, é majoritariamente superior para o desenvolvimento da trama desde seu início. Haja vista, por exemplo, a citação direta ao texto-base – *Rei Lear* – realizada por um dos filhos do protagonista, durante a cena em que ele anuncia que iniciará o processo de preparação de seu sucessor na Empire Entertainment. Ao descobrir que disputará o controle da empresa com seus dois irmãos, Jamal indaga ao pai se a família Lyon iria se transformar na família Lear:

Lucious está na frente da mesa. Ele acena com a cabeça para Andre.

LUCIOUS (CONT.): Sabe, eu e seu irmão [Andre] temos trabalhado sem parar para transformar a Empire em uma empresa de capital aberto. [...] Eu vou fazer o que Berry Gordy, Quincy Jones, Russell Simmons, Puffy e Jay Z nunca foram capazes de fazer. Vou transformar o nosso negócio numa empresa da [revista] Fortune 500. Este é o meu legado.

HAKEEM: Você será um magnata.

Lucious sorri para o seu filho favorito.

LUCIOUS: É isso mesmo, moleque. Quando formos a público, já não serei mais um gangster reformado da Filadélfia, serei como a IBM e a Coca-Cola. Hakeem e Andre olham para o pai deles com adoração. Jamal parece indiferente. Lucious olha para cada filho de forma direta e diz o seguinte, cuidadosamente:

LUCIOUS (CONT.): Como parte de ir a público, tenho de escolher alguém que irá tomar conta da empresa quando eu partir. Não vai acontecer hoje nem amanhã, mas preciso começar a preparar um sucessor. [...] E eu só posso escolher um de vocês.

Andre e Hakeem olham para ele, a importância desta conversa foi totalmente descoberta por eles. Jamal, no entanto, não está satisfeito.

JAMAL: É sério isso? O que é isso, *Rei Lear*?

LUCIOUS: Podem chamar isso do que quiser, seus espertalhões, mas nos próximos meses eu vou ter que tomar uma decisão.

ANDRE: O que está dizendo? Que estamos em competição para sermos o futuro chefe da empresa?

Jamal abaixa a cabeça, desconcertado, sem acreditar no que estava acontecendo (DANIELS; STRONG, 2015, p.8-9, grifos e tradução nossa).

Outro exemplo de espelhamento temático realizado durante o episódio piloto remonta à traição de Goneril e Regan ao acordo realizado com seu pai. No texto shakespeariano, Goneril se posiciona contra Lear, ao desrespeitar as prerrogativas estabelecidas para a divisão do reino, reduzindo deliberadamente o número de empregados de seu pai e ordenando que quaisquer pedidos realizados por ele sejam ignorados – atitude seguida, posteriormente, por sua irmã Regan, que também decide se opor ao acordo realizado com o monarca. Da mesma forma, durante o primeiro episódio de *Empire – Fama e Poder*, Andre, em conversa com sua esposa, Rhonda Lyon (Kaitlin Doubleday), decide se posicionar contra Lucious, uma vez que acredita, por

seu esforço em prol da profissionalização da empresa, ter sido preterido por ele, por causa dos termos impostos para sua vindoura sucessão. Ignorando a confiança depositada por Lyon em seu trabalho dentro da Empire Entertainment, Andre, assim como Goneril, atenta contra seu pai, ao incentivar seu irmão Jamal a se aliar à Cookie contra o patriarca da família Lyon.

Esta dinâmica de espelhamento da temática principal de *Rei Lear* em *Empire – Fama e Poder*, utilizada por Lee Daniels e Danny Strong na construção da estrutura inicial de seu seriado, remonta à costumeira estratégia de apropriação dos modelos shakespearianos para a composição de tramas e histórias facilmente identificáveis pela audiência americana, realizada por criadores desses programas desde o início da atividade televisiva. Este método, ao facilitar para o espectador o reconhecimento desses modelos, engaja-o no desenvolvimento da história, facilitando a relação circular entre a recepção do programa e o repertório do espectador – como podemos verificar através dos números de aferição de audiência do seriado, acima relatados.

No campo das relações intermediáticas, esta premeditada dinâmica de espelhamento temático realizada pelos criadores do seriado tende a trabalhar como uma das inúmeras ferramentas de estabelecimento – e facilitação – de significados que podem ser utilizadas de várias outras formas, a fim de se construir um produto cultural que equilibre as tensões, por vezes ambivalentes, entre a novidade e a tradição. Ao espelharem uma trama shakespeariana de fácil reconhecimento em sua série, Lee Daniels e Danny Strong confiaram a recepção de seu produto na predisposição de sua audiência em identificar estas correspondências iniciais – para que, assim, pudessem desenvolver os demais elementos dispostos no seriado.

Considerações finais

A liberdade de apropriação do texto-base e sua utilização de acordo com os propósitos estabelecidos pela trama, fazem do seriado *Empire – Fama e Poder* um prestimoso exemplo de utilização de referências intermediáticas para a composição de produtos culturais. A partir do mecanismo de espelhamento temático, os realizadores do seriado trabalharam na adequação das estruturas oriundas da narrativa shakespeariana para a sua nova narrativa – no caso do seriado, ambientado dentro do ecossistema musical americano.

Dessa forma, é possível presumir, ainda que de forma hipotética, que alterações estruturais como, por exemplo, a mudança do trio de mulheres, do texto shakespeariano, para

um trio masculino, no seriado, tendem a demonstrar o cuidado dos roteiristas na articulação e na composição de cenários verossímeis para a audiência desta narrativa – neste caso, uma necessária transição entre um lugar de nobreza antiga, aristocrática e hereditária, para um mundo contemporâneo do hip-hop dominado, em sua maioria, por artistas homens.

Estas similaridades estruturais entre as tramas, premeditadamente fabricadas, atuam tanto como uma estratégia de constituição de sentido, quanto como de engajamento de sua audiência: ou seja, ao se fiarem no conhecimento prévio de uma história conhecida – ainda que apenas em termos de estrutura básica – para compor um novo enredo dramático, a dupla de realizadores tende a buscar o equilíbrio, através da mobilização de referências intermediárias à obra de Shakespeare, entre notório e o desconhecido – que se desvela desde o reconhecimento das familiaridades estruturais até o desenvolvimento dos episódios, temporadas e arcos dramáticos das personagens de seu novo produto cultural.

Referências

BLOOM, H. (Org). *Bloom's Modern Critical Interpretations: King Lear – New Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.

DANIELS, L. & STRONG, D. *Empire 1x01 (Pilot)*. 2015. Disponível em: [scripts.tv-calling.com/script/fox-empire-1x01-pilot/]. Acesso em 16/04/2020.

FISCHLIN, D. (Ed.). *OuterSpeares: Shakespeare, intermedia, and the limits of adaptation*. University of Toronto Press, 2014.

FRYE, N. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 2011.

GARBER, M. B. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005.

_____. *Shakespeare and modern culture*. New York: Pantheon Books, 2008.

GRUBBS, Jefferson. *Is 'Empire' Based On 'King Lear'? The Fox Drama Actually Has More In Common With Another Play*. Disponível em: [www.bustle.com/articles/59630-is-empire-based-on-king-lear-the-fox-drama-actually-has-more-in-common-with-another] Acesso em 16/04/2020.

LANIER, Douglas. *Shakespeare and modern popular culture*. Oxford Popular Topics. Oxford: Oxford UP, 2002.

LOTZ, Amanda D. *The television will be revolutionized*. 2. ed. New York: Nyu Press, 2014.

_____. *We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all*. New York: The MIT Press, 2018.

MARTIN, B. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. 1ed. São Paulo: Aleph, 2014.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. pp. 15-45.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A. S. (Orgs). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012b, 51-74.

SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2015.

WHITMIRE, Kendra Ann. *The Uses of Shakespeare on American TV (1990-2010)*. 2011. 194 f. Dissertação de Mestrado – Master Of Philosophy at Shakespeare Institute: Department Of English – College Of Arts And Law, University Of Birmingham, Birmingham.

ZUCKERMAN, Esther. Danny Strong on ‘*Empire*’: ‘*King Lear*’ Meets ‘*Hip Hop*’ Meets ‘*Dynasty*’. Disponível em: [www.theatlantic.com/culture/archive/2014/05/danny-strong-on-empire-king-lear-meets-hip-hop-meets-dynasty/370067/] Acesso em 16/03/2020.