

Possíveis apropriações azavedianas de Hamlet: ser ou não ser /

Posibles apropiaciones azevedianas de Hamlet: ser o no ser

*Alexandre Silva da Paixão^{1**}*

Graduação em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal de Sergipe.

 <https://orcid.org/0000-0002-2830-0932>

Alexandre de Melo Andrade^{2}*

Doutor em Estudos Literários. Professor Adjunto na Universidade Federal de Sergipe.

 <http://orcid.org/0000-0002-8467-607X>

Recebido em: 27 ago. 2021. **Aprovado** em: 17 out. 2021.

Como citar este artigo:

DA PAIXÃO, Alexandre Silva; ANDRADE, Alexandre de Melo. Possíveis apropriações azevedianas de Hamlet: ser ou não ser. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 10, n. 4, p. 98-118, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8415212>.

RESUMO

No Brasil do século XIX, William Shakespeare foi recebido e aceito com apreço pelos leitores, críticos, teatrólogos e escritores que, por sua vez, apropriaram-se de passagens inesquecíveis, citando-as em suas produções. Esta pesquisa se vincula à literatura comparada e almeja mostrar um panorama das citações a Hamlet que se observam na obra de Álvares de Azevedo (1831 - 1852), poeta da segunda geração romântica brasileira, a fim de relacioná-las aos temas abordados pelo jovem escritor, descobrindo o porquê e para quê foram mencionadas em seus textos. Ademais, abordam-se estudiosos que notaram a presença do gênio inglês no poeta romântico, tais como Gomes (1961), Prado (1996), Assis (2000), Cândido (2000), Monteiro (2000), Romero (2000), Stegagno-Picchio (2000) e Amaral (2006). A partir de uma análise qualitativa, vários textos foram analisados, buscando similitudes e contrastes entre os autores, verificando como ocorreu a assimilação azevediana. Dessa forma, apresentam-se as menções mais explícitas como as citações diretas de versos, indiretas de cenas e personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo; Apropriação; Literatura comparada; Hamlet; William Shakespeare.

RESUMEN

^{1**} alexandrepaixao8991@gmail.com

^{2*} alexandremelo06@uol.com.br

En el Brasil del siglo XIX, William Shakespeare fue recibido y aceptado con aprecio por los lectores, críticos, dramaturgos y escritores que, a su vez, se apropiaron de pasajes inolvidables, citándolos en sus producciones. Esta investigación está vinculada a la literatura comparada y tiene como objetivo mostrar un panorama de las citas a Hamlet que se observan en la obra de Álvares de Azevedo (1831-1852), poeta de la segunda generación romántica brasileña, con el fin de relacionarlas con los temas abordados por el joven escritor, descubriendo por qué y para qué se mencionan en sus textos. Además, se abordan estudiosos que han notado la presencia del genio inglés en el poeta romántico, como Gomes (1961), Prado (1996), Assis (2000), Cândido (2000), Monteiro (2000), Romero (2000), Stegagno-Picchio (2000) y Amaral (2006). A partir de un análisis cualitativo, se analizaron varios textos, buscando similitudes y contrastes entre los autores, verificando cómo se produjo la asimilación azevediana. Así, se presentan las menciones más explícitas, como citas directas de versos, indirectas de escenas y personajes.

PALABRAS-CLAVE: Álvares de Azevedo; Appropriación; Literatura comparada; Hamlet; William Shakespeare.

1 Introdução

Barbara Heliodora (2008), especialista em dramaturgia e maior pesquisadora shakespeariana no Brasil, mostra que William Shakespeare nasceu em *Stratford-upon-Avon*, Inglaterra, em 1564, falecendo na mesma cidade em 1616. Assim, a natalidade do autor ocorreu 6 anos depois que Elizabeth I, amante do teatro, tornou-se rainha, dando início a imemorable *Era Elisabetana* da dinastia *Tudor* após a sangrenta “Guerra das Rosas” (HELIODORA, 1997). Heliodora (2005) destaca que é possível traçar a genealogia da família do mestre do drama a partir de seu avô Richard, fazendeiro, em *Stratford*, que faleceu em 1529, deixando para John, seu filho unigênito, todo seu patrimônio. O jovem se casa com Mary, filha do patrão do pai, mudando-se em seguida para *Stratford-upon-Avon*, cidade consideravelmente próspera devido ao comércio destacável. Chegando à nova estadia, angariou várias casas; em uma delas, nasceu William Shakespeare da terceira gestação do casal.

Segundo Heliodora (2008), assim que completou 18 anos, Shakespeare se casou com uma jovem nobre, Anne Hathaway, de cujo matrimônio nasceram 3 filhos, Susanna, a primogênita, e os gêmeos Hamlet e Judith. Infelizmente, a descendência shakespeariana não se perpetuou, terminando com uma neta que morreu sem deixar herdeiros. Em 1587, o dramaturgo deixou sua cidade natal e seus familiares para ir a Londres, centro econômico, político e cultural da Inglaterra, para dar uma perspectiva de vida melhor a seus entes queridos por meio da escrita.

Em 1594, após uma epidemia de peste, a família Burbage fundou uma nova companhia de teatro chamada *Lord Chamberlain’s Men*, no bairro londrino de *Shoredith*, onde o dramaturgo se filiou e trabalhou com exclusividade, provavelmente, tornando-se sócio por meio da recompensa que recebeu do conde de Southampton pelos dois poemas longos intitulados *Venus and Adonis* e *The*

Rape of Lucrece que lhe dedicou (HELIODORA, 2004). Com o tempo, devido ao atraso no pagamento do aluguel do espaço, a companhia se muda para *Bankside*, do outro lado de Londres, fundando o *Globe*, cujo teatro hoje se denomina *Shakespeare's Globe* (KERMODE, 2006).

A obra dramática shakespeariana se divide em três grandes gêneros: tragédias, comédias e peças históricas. A partir desses três conjuntos dramáticos, Shakespeare conquista o carisma dos londrinos e, com a publicação da primeira edição das obras dramáticas completas no *Fólio* de 1623, suas peças chegam à parte mais longínqua do mundo, a exemplo da América do Sul.

Esse artigo almeja verificar como a obra shakespeariana foi lida e apropriada por Álvares de Azevedo assim que chegou ao Brasil, utilizando conceitos da literatura comparada para aproximá-los, chegando a constatações à luz da teoria.

Em primeiro plano, vale citar a concepção de Carvalho (2006), para a qual a literatura comparada é uma ciência que consiste em confrontar dois ou mais autores, a fim de encontrar similaridades, cuja associação é o meio pelo qual se pode entender o porquê e para quê da apropriação de determinado aspecto. Levando em consideração essa premissa, o comparatista não é apenas um identificador, mas um decifrador de ressonâncias.

De acordo com Carvalho (2006), o principal objetivo da literatura comparada é elucidar questões literárias relacionadas a temas discutidos por determinado escritor, mostrando como o cânone se universaliza e serve de molde para seus sucessores.

Nitrini (1997) faz um panorama da literatura comparada, dos primórdios à contemporaneidade, trazendo para discussão dois termos defendidos pelo espanhol Alejandro Cioranescu, comparatista do século XX, cujos conceitos são: imitação, que é a **apropriação** de traços estruturais, episódios e procedimentos de forma genuína, e **influência**, que é a apropriação de tais aspectos, contudo, modificando-os, dando uma roupagem *sui generis*.

Apropriação é a conceituação mais recente da literatura comparada. Consoante a Sant'anna (1988), esse conceito vem das artes plásticas, sobretudo da corrente vanguardista dadaísta, em 1916, cujas obras artísticas eram formadas por meio da colagem de materiais variados produzidos pela indústria. Assim, "tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso" (SANT'ANNA, 1988, p. 44, 45). Partindo desse pressuposto,

[...] na apropriação o autor não "escreve", apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. [...] Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus objetos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo. (SANT'ANNA, 1988, p. 46, aspas e grifos do autor).

Para esclarecer o termo, Sant'anna (1988) reitera que, como no Dadaísmo, os artistas se apoderavam, deslocavam e reuniam objetos triviais e descartáveis, tirando-os de seu uso normal cotidiano para colocá-los em uma nova função; na apropriação, os autores devoram textos e juntam os fragmentos mais expressivos e admirados, dando-os uma leitura inédita em outro contexto histórico, literário e topográfico. Nessa lógica, os livros precedentes se tornam materiais de construção para as produções seguintes. Entende-se que não há monopólio de ideias, uma vez que os textos podem ser manipulados e transformados a bel-prazer, isto é, a noção de *propriedade* artística inimitável é desconstruída. O pesquisador utiliza algumas vezes a expressão colocar de "cabeça para baixo" que define a característica mais acentuada desse processo, pois o apropriador dessacraliza, desarruma e inverte os significados para promover estranhamento e renascimento linguístico. À vista disso, criam-se pontes entre culturas e literaturas em que aspectos, enredos, estilos, personagens e temas são adaptados a épocas, a espaços e a públicos distintos, cujas obras têm grau de importância equânime em seu respectivo momento de publicação. Para exemplificar, o crítico cita a Mona Lisa de Leonardo da Vinci e a Mona Lisa de bigode de Salvador Dali, frisando que ambas são igualmente preciosas para a arte mundial independentemente de qual produção foi pioneira ou sucessora. Do mesmo modo, a apropriação literária não deprecia nem rivaliza autores, mas revaloriza e perpetua ideias atemporais, valiosas e universais.

Esse conceito de apropriação é marcante na obra azevediana. Jaci Monteiro (2000, p. 22), primo, amigo e primeiro organizador da obra completa do jovem romântico, em um ensaio publicado em 1862, citou que "Álvares de Azevedo pertence a essa escola romântica, em que avultam as figuras gigantescas de Shakespeare, e Byron e Lamartine". Machado de Assis (2000, p. 25) também percebeu que o poeta brasileiro era um leitor assíduo da obra shakespeariana, enfatizando que "[...] O poeta fazia uma freqüente leitura de Shakespeare, e pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio, diante da caveira de Yorick, inspirou-lhe mais de uma página de versos". Posteriormente, outros críticos que

perceberam a presença shakespeariana no romântico, foram Gomes (1961), Prado (1996), Cândido (2000), Stegagno-Picchio (2000) e Romero (2000).

Um dos trabalhos mais abrangentes e atuais sobre a apropriação azevediana de Shakespeare é a dissertação de mestrado *Álvares de Azevedo e a linguagem dramática* (2006), de Vitor Alevato do Amaral, que, além de mencionar tal alusão, analisou algumas citações diretas e indiretas, chegando a três constatações: “a) o poeta leu, comprovadamente, parte da obra de Shakespeare [...]; b) tais leituras tiveram efeito diretamente na criação de suas obras [...] c) Álvares de Azevedo [...] soube adaptá-lo em proveito próprio” (AMARAL, 2006, p. 30).

A pesquisa que resulta neste artigo se vincula à literatura comparada e almeja mostrar um panorama das citações oriundas de *Hamlet* que se observam na obra azevediana, a fim de relacioná-las aos temas abordados pelo jovem poeta, descobrindo o porquê e para quê foram referenciadas em seus textos, uma vez que os autores supracitados não abarcaram a completude desse conteúdo, possibilitando esse acréscimo. Além do mais, intenta-se dissertar como essas aparições conferem ênfase, sentido, significância, dramaticidade e valor estético à obra do escritor romântico.

2 Hamlet na obra azevediana

Bradley (2009) analisou que as tragédias shakespearianas abordam a história de um herói ou heroína nobres (reis, príncipes, líderes e figuras públicas) com características incomparáveis que são conduzidos inevitavelmente à morte, cuja calamidade excepcional e súbita se contrasta com sua felicidade e glória iniciais, sendo resultado diretamente de atos de caráter humano, opondo-se ao conceito de destino e ajustando-se à dualidade: ato e consequência. O estudioso salienta que os heróis trágicos travam uma luta externa com grupos antagônicos e interna contra as paixões e os vícios incontrolláveis da alma que os colocam na fronteira do bem e do mal, do moral e do imoral, do justo e do injusto, cujas virtudes e defeitos estão em equilíbrio perfeito. O pesquisador detalha outros aspectos inerentes à tragédia como o estado emocional das personagens, que transita entre a loucura, a alucinação e o sonambulismo; há aparições sobrenaturais que exercem um papel imperioso e um acidente ocasional que corrobora com o desfecho calamitoso.

Uma dessas tragédias shakespearianas é *Hamlet*, escrita por volta de 1601, que mostra um conflito de usurpação, vingança e uma reflexão sobre a essência humana, conforme ressaltou Heliodora (2014). Menos de um mês após o rei Hamlet falecer misteriosa e inesperadamente, Cláudio, seu irmão, casa-se com a viúva, Gertrudes, tornando-se o novo monarca dinamarquês e padrasto do príncipe Hamlet, mesmo nome paterno. O conflito surge quando Hamlet conversa com o fantasma do pai, descobrindo que ele foi assassinado covardemente pelo irmão enquanto dormia. Então, pede que o filho se vingue para se tornar o legítimo herdeiro do trono. As análises abaixo vão seguir a ordem na qual as cenas dialogadas se encontram na peça shakespeariana.

2.1 O fantasma

A peça começa com a aparição do finado Hamlet, cujo espectro é reconhecido pelos guardas da corte. Horácio, amigo de Hamlet, foi convidado pelos funcionários para testemunhar se a notícia era verdade ou falácia. Quando finalmente conseguiu vê-lo, Horácio ficou perplexo. Bernardo, o vigia, pergunta: “Então, Horácio; estás tremendo e pálido? / Não julgas isto mais que fantasia? / Que pensas disso?” (SHAKESPEARE, 2006, p. 390). A personagem lhe responde com convicção de que se tratava do espírito do rei, pois além da semelhança facial, portava sua vestimenta e armas.

Esta indagação de Bernardo do ato I, cena I, é citada por Álvares de Azevedo no “Quarto canto” de *O Conde Lopo*, cuja citação foi transcrita diretamente em inglês: “*How now, Horatio? you tremble, and look pale: / Is not this something more than fantasy? / What think you on’t? / Hamlet – Act. I*” (AZEVEDO, 2000, p. 436, grifos do autor).

O canto “Fantasmagorias” mostra um relato sobre espíritos, fazendo um paralelismo com a citação e a aparição do espectro shakespeariano. O Conde Lopo tem um sonho assustador, vendo-se montado em um corcel branco à meia noite gélida e percorrendo os densos vales. Ao passo que atravessava os vilarejos, vários espíritos o seguiam cavalgando. Segundo o jovem, “Os cavaleiros / Eram – certo – fantasmas – que um mau cheiro / Como de sepulturas baforava / Às faces do mancebo” (AZEVEDO, 2000, p. 438). Ao ver vários espíritos imóveis em certo trajeto, distraiu-se e caiu. Um cavaleiro lhe passa por cima, deixando-o desacordado. Quando “abre os olhos turvos – viu em torno / Um batalhão de folgazões espíritos” (AZEVEDO, 2000, p. 441). Uma dessas criaturas chamada

Trelawney vai ao seu encontro. O espectro revela que era inglês e foi um rico e valente nauta. É oportuno citar que as personagens shakespearianas também viram o espírito do rei à meia noite.

Mais adiante, o Conde Lopo entra em uma igreja tenebrosa onde observa vários espíritos, dentre eles havia “Reis por nascença ou pelo gume d’acha / Em combate feroz – que aí sentavam-se / Com o poeta à mesa” (AZEVEDO, 2000, p. 445). Estes espíritos de monarcas certamente foram inspirados no rei Hamlet. O mancebo se senta à mesa à companhia das assombrações. À proporção que escuta suas gargalhadas, o Conde tem a mesma reação de Horácio: “Cada vez mais atônito jazia – / Era em verdade pavorosa a cena!” (AZEVEDO, 2000, p. 446). As entidades fazem um círculo à sua volta e dançam rapidamente à maneira de um furacão, então a igreja se desmorona. Assim, Lopo se desperta desse pesadelo.

Em *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo cita novamente as palavras da personagem na introdução da obra: “*How now, Horatio? you tremble, and look pale: / Is not this something more than fantasy? / What think you on’t? / Hamlet, Ato I*” (AZEVEDO, 2000, p. 564, grifos do autor).

Tal como Horácio, que não acreditava na existência de espíritos, os taverneiros conversam sobre a imortalidade da alma, gerando divergência de opiniões. Para Johan, a vida é como um fumo que se consome até desaparecer absolutamente, cuja maneira de pensar se ajusta à crença de Horácio. Solfieri afirma que acreditava um pouco. Por fim, a concepção de Archibald é a mais próxima de Horácio, expressando que crer na imortalidade da alma é loucura e ilusão.

De acordo com Soares (1989), o fantasmagórico na obra azevediana é uma reafirmação do ser romântico que perambula à procura da infinitude. Para Alves (1998, p. 109), quando o eu-lírico azevediano “se dá conta da inapreensibilidade de esferas cósmicas e de que a ciência não é capaz de explicar os mistérios da vida, ele se volta para seus aspectos irracionais representados, poeticamente, pelo macabro e pela degradação humana”. Com o corpo imaterial, o eu-lírico vive sem temer o silenciamento eterno, já que pode visitar seus entes queridos tal como o rei shakespeariano, comunicando seu anseio por justiça.

2.2 Palavras, palavras, palavras

No ato II, cena II, Ofélia comunica ao pai que Hamlet invadiu seu quarto. O príncipe estava desarrumado, desfigurado e ofegante. Ao se aproximar dela, abraçou-lhe fortemente, olhou-lhe fixamente e saiu. Polônio conclui que o príncipe enlouqueceu por amor à sua filha. Enquanto comunicam o incidente ao rei, Hamlet entra na sala lendo concentradamente. Polônio lhe pergunta qual era o título do livro e o assunto abordado, o jovem lhe responde: "Palavras, palavras, palavras..." (SHAKESPEARE, 2008, p. 436). Essa citação é referenciada diretamente por Álvares de Azevedo em *Noite na taverna*: "- Basta, Claudius: que isso que aí dizes ninguém o entende: são *palavras, palavras e palavras*, como o disse o Hamleto" (AZEVEDO, 2000, p. 590, grifos nossos).

Claudius Hermann, um dos taverneiros, conta que certa vez, em Londres, assistia a uma corrida de cavalos. Dentre os corredores, havia uma mulher belíssima. Hermann a descreve eroticamente para que seus companheiros tivessem uma ideia mínima de sua beleza. Bertram escarnece da descrição romântica dele, dizendo que a poesia é um aglomerado de palavras vãs que somente os loucos a entendem. Apesar de Hermann abordar que o gênero lírico é deslumbrante como as ações instintivas praticadas pelos animais, Bertram lhe contesta, afirmando que seu discurso não passava de *palavras, palavras e palavras*, relacionando-o à frase do príncipe dinamarquês.

Essas apropriações de Shakespeare se associam à metalinguagem tão comumente presente nos textos azevedianos em que as personagens discutem a importância das palavras poéticas. Já o fato de Hamlet agir como louco, na verdade, era atuação "devido em parte a um medo da realidade; a um instinto de autopreservação, um palpite de que o fingimento lhe permitiria extravasar em alguma medida o fardo que oprimia seu coração e mente" (BRADLEY, 2009, p. 89). Da mesma maneira, na obra azevediana, esse comportamento lunático encenado é uma escapatória da realidade mórbida para se preservar dos empasses sentimentais, como destacado por Bosi (1994).

2.3 Ser ou não ser

No ato III, cena I, Hamlet faz um dos solilóquios mais inesquecíveis da obra, refletindo que a vida é uma responsabilidade individual totalmente independente de uma ordem suprema às pessoas. De acordo com Leandro Karnal (2016), em uma palestra ao "Café Filosófico", o tema central do solilóquio é a confirmação do Eu soberano, ou seja, "é a primeira vez que alguém diz: 'eu sou o senhor

do meu destino”, conforme menciona o crítico. O solilóquio inicia da seguinte forma: “Ser ou não ser, essa é que é a questão: / Será mais nobre suportar na mente / As flechadas da trágica fortuna, / Ou tomar armas contra um mar de escolhos / E, enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir” (SHAKESPEARE, 2008, p. 453).

Gomes (1961) verificou que "Ao meu Amigo J.F. Moreira", poema de *Poesias diversas*, apresenta diálogos estrondosos com *Hamlet*. Na primeira estrofe, o eu-lírico faz algumas metáforas sobre a vida, associando-a a uma comédia ilógica, a uma história sangrenta e a um deserto obscuro. Mais à frente, afirma que é "A escara de uma lava em crânio ardido / E depois sobre o lodo... uma caveira, / Uns ossos e uma cruz" (AZEVEDO, 2000, p. 311). Nota-se a visão hamletiana de que o mundo um lodoçal.

Há constantes menções à morte, relacionando-a ao sono, ao segredo e ao mistério que remete ao solilóquio: “E contudo essa morte é um segredo / Que gela as mãos do trovador na lira / E escarnece da crença; / Um pesadelo - uma visão de medo... / Verdade que parece uma mentira / E inocula a descrença!” (AZEVEDO, 2000, p. 312).

Diante do enigma da morte, o eu-lírico azevediano sente pavor de enfrentá-la, pois tem dúvida sobre o que ocorre depois do falecimento; por exemplo, os primeiros versos da sexta e sétima estrofes iniciam respetivamente com as indagações: "E quem sabe? é a dúvida medonha!" (p. 312) e "E quem sabe? é a dúvida terrível" (p. 312). Como Hamlet, o eu-lírico azevediano se pergunta nos primeiro, segundo e terceiro versos da oitava estrofe: "E quando acordarão os que dormitam? / Quando estas cinzas se erguerão, tremendo, / Em nuvens se expandindo" (p. 312). O eu-lírico conclui o poema com a perspectiva hamletiana de que o ser está navegando em um mar, cujo naufrágio é inevitável: "Iremos todos, pobres naufragados, / Frios rolar no litoral - da morte, / Repelidos da vaga!" (p. 313).

No “Canto terceiro” dO *Poema do frade*, registra-se o primeiro verso do solilóquio: “To be, or not to be, that is the question” (SHAKESPEARE, 1974, p. 59887). Na obra azevediana, consta traduzido: “E quem sabe? é a dúvida do Hamleto / E o – ser e o não ser – que toma o passo: / O mundo é lodaçal, é leito infecto, / E a turba é sempre a que se riu do Tasso! / Mas o que é morrer? e a sepultura / Que mistérios contém na noite escura?” (AZEVEDO, 2000, p. 347, 348, grifos meus).

O Frade narra que um de seus amigos suicidou-se nas águas do mar em certa viagem. Visitando o túmulo, expressa: "Virei tecer de moribundas flores / A pálida coroa do finado, / Lembrá-

los, reviver os teus ardores / E as puras ilusões do teu passado! / Quero chorar meu desgraçado amigo, / Na lousa tua inda sonhar contigo" (AZEVEDO, 2000, p. 342). Jonathas se matou devido ao amor não correspondido: "Anátema! ela riu-se dos amores: / Que mulher! não senti em ai desfeito / Esse alento de boca enfebrecida / De um beijo no calor perdendo a vida!" (AZEVEDO, 2000, p. 344).

Então, na estrofe LVIII, citada acima, o Frade medita se a morte não é uma fuga à paz sempiterna e um livramento desse mundo nojento e infecto. Por conseguinte, cita as famosas palavras de Hamlet "*To be or not to be*", raciocinando sobre o que seria mais profícuo, continuar vivendo (*to be*) em um mundo com aspectos tão obscuros, melancólicos e pessimistas ou buscar um atalho à morte para o "*not to be*". Analogicamente, para Hamlet, o mundo é um lugar áspero em que há golpes, opressão, escárnio, ingratidão, parcialidade judicial, orgulho, autoritarismo e desprezo. Logo, o Frade se inspira na visão hamletiana ao associar o mundo à lama no sentido de que atola e afunda o ser à medida que tenta escapar dessas flechadas trágicas.

No entanto, assim como o príncipe dinamarquês, o Frade especula se a morte é realmente um descanso e livramento definitivo, já que contém tantos enigmas. Segundo Hamlet, a morte é um país desconhecido de onde ninguém retornou para descrevê-lo, recomendá-lo ou reprová-lo. O jovem de *Elsinore* diz que "os sonhos que vierem nesse sono / De morte, uma vez livres deste invólucro / Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo / Que prolonga a desdita desta vida" (SHAKESPEARE, 2008, p. 454). O receio do inexplorável impede que o príncipe se suicide.

O Frade do poema de Álvares de Azevedo não age como Jonathas, ele chega à conclusão de que não há necessidade de abreviar um processo intrínseco, pois "quando a noite, que o sofrer acalma / Nas pálpebras pesar-me o sono amigo / - Do nada - ao leito irei dormir contigo" (AZEVEDO, 2000, p. 349). Tal como Hamlet, prefere suportar os arremessos pesados da vida a ingressar em uma condição existencial desconhecida. Ademais, ele percebeu que se matar devido a sentimento não recíproco é imprudência, já que a amada do falecido nem pranteou. Conclui-se que Hamlet e o Frade são senhores do seu destino.

No "Canto quarto" do *Poema do frade*, é perceptível outra citação direta de "*not to be*" além de alusões indiretas a *Hamlet*: "Se o nada não engole a criatura, / Se inda sente o *não ser* da sepultura, / Se além arqueja o desespero errante, / Se há uma eternidade delirante, / E dói sentir morder na carne impura / O verme da saudade devorante!" (AZEVEDO, 2000, p. 360, grifos do autor).

Neste canto, o Frade mostra que na sepultura o cadáver se torna um não ser (*not to be*). Ademais, novamente, aborda indagações similares sobre o mistério da morte, cujas meditações já foram dispostas acima.

Em *Noite na taverna*, vale ressaltar que a personagem emprega uma expressão que remete ao solilóquio: "Sobreagüe naquele *não-ser* o eflúvio de alguma lembrança pura!" (AZEVEDO, 2000, p. 588, grifo nosso). Novamente, a história de Herman sobre a corredora belíssima vem a debate. Ainda que tenha descoberto que a competidora se chamava Eleonora e era uma duquesa casada, queria conquistá-la independentemente dos obstáculos. Assim, relata que invadiu seu palácio, drogou-a e sequestrou-a. No cativo, conta-lhe onde e quando a viu pela primeira vez e lhe expressa seus sentimentos. Eleonora lhe pede que a mate, visto que não queria trair o esposo. Por conseguinte, Claudius faz novamente menção ao solilóquio de Hamlet: "[...] Sabes o que é essa palavra - morrer? É a dúvida que afana a existência: é a dúvida, o pressentimento que resfria a fronte do suicida, que lhe passa nos cabelos como um vento de inverno, e nos empalidece a cabeça como Hamlet!" (AZEVEDO, 2000, p. 596, 597). A duquesa aceita fugir com o amante sequestrador e rejeita a morte.

Esse solilóquio está presente não só na obra literária, mas também nos discursos e cartas do jovem poeta. Por exemplo, no discurso fúnebre intitulado *Necrologia de Feliciano Coelho Duarte*, Álvares de Azevedo indaga o porquê da morte e para onde o defunto vai quando falece, cujos questionamentos foram feitos por Hamlet: "Por que morreu? É um mistério sombrio e profundo, que ficou entre o homem e Deus na vida, e foi consumir-se no leito de agonia, no mistério ainda mais escuro do *ser* e do *não ser*" (AZEVEDO, 2000, p. 767, grifos do autor).

No *Discurso: Por ocasião da morte de João Batista da Silva Pereira, estudante do quinto ano em São Paulo, no dia 15 de setembro de 1851*, o poeta paulista faz uma citação direta de Hamlet na epígrafe do texto: "*To be, or not to be: that is the question*" (SHAKESPEARE, 2000, p. 772, grifos do autor). No solilóquio, consoante ao exposto acima, Hamlet compara a morte ao ato de dormir. No discurso fúnebre, o poeta romântico se apropria da perspectiva hamletiana, referindo-se ao féretro: "Dorme, dorme pois, ó filho da dor, embalado pela morte! Não era o sono que sonhavas... Não: a noite do mistério é fria e longa... e o leito é deserto..." (AZEVEDO, 2000, p. 772). Ademais, como Hamlet, o eu-lírico azevediano acredita que a morte é um mistério indecifrável e relaciona a civilização humana ao lodo.

Em uma correspondência enviada ao amigo Luís Antônio da Silva Nunes em 1 de março de 1850, escreveu-lhe: “[...] Eis a ironia que aí me vem no meu acabrunhar sombrio, nesse meu *não ser* do que os outros *creiam*. Chamam-se frio, julgam que o egoísmo e o orgulho mo gelara inteiro...” (AZEVEDO, 2000, p. 823, grifos do autor). Nesse fragmento da carta, Álvares de Azevedo menciona alguns empecilhos citados por Hamlet que tornam a existência insuportável: o egoísmo e o orgulho, fazendo a pessoa desejar o *não ser*.

Constata-se, assim, que esse é o fragmento de *Hamlet* de que Azevedo mais gostava. De acordo com Gomes (1961, p. 34), “a dúvida que levava Hamlet a oscilar em suas reflexões, converteu-se finalmente em um tema inevitável, cujas ressonâncias ecoam em toda a poesia romântica brasileira, notadamente através de algumas estrofes de Álvares de Azevedo”. Essa constância vem da intimidade azevediana com o tema da morte, por isso Cony (2003) dá ao romântico a alcunha de “amante da morte”.

2.4 A ratoeira

Hamlet contrata atores para representar uma peça intitulada *O assassinato de Gonzaga*. O príncipe acrescenta alguns versos que encenam com exatidão a morte do pai, conforme o espírito lhe descreveu. O jovem acreditava que os criminosos, quando veem reconstituições de seus crimes, comovem-se e confessam seus delitos. Percebe-se que o vingador ainda estava indeciso se havia falado realmente com o pai. Queria uma prova para a execução da pena. *A ratoeira*, novo nome da peça, é uma metáfora à isca lançada para descobrir se Cláudio era um rato criminoso.

No ato III, cena II, antes de começar a peça, Hamlet estava alegre, sentimento raro na personagem melancólica. O príncipe talvez especulasse que o crime se decifraria definitivamente. Ofélia, sentada ao lado de Hamlet, olhando-o, diz-lhe: “OFÉLIA / Estais alegre, meu senhor. / HAMLET / Quem, eu? / OFÉLIA / Sim, meu senhor. / HAMLET / Oh, Deus, só o seu bobo. Que pode fazer um homem senão ficar alegre?” (SHAKESPEARE, 2008, p. 463).

Esse diálogo é citado por Álvares de Azevedo na epígrafe do “Canto II” dO *Conde Lopo*: “*You are merry, my lord. / Who; I? / Ay, my lord, / Oh your only gig-maker. What should a man do, but be merry?...*” (AZEVEDO, 2000, p. 412, grifos do autor).

O eu-lírico descreve um deslumbrante salão de festa onde as mulheres com roupas transparentes dançavam sensualmente, enquanto os homens as contemplavam, bebendo sem moderação. O eu-lírico relata que amava o ambiente orgíaco, pois o tornava alegre: "Eu amo a louca alegria, / Danças, cantos e folia, / E num beijo que inebria / Vinho e amor - de amor morrer" (AZEVEDO, 2000, p. 414).

Um dos jovens começa a cantar, cuja descrição da emoção e fisionomia da personagem remete à felicidade de Hamlet ao contemplar o teatro: "Nadava-lhe um sorrir - a fronte pálida / Descorberta, alvejava-lhe sem rugas, / Como o seio de um lago - era formoso / Com o negro bigode a sombrear-lhe / Dos lábios o vermelho!" (AZEVEDO, 2000, p. 414). Expressões como "D'entusiasmo febril" (p. 414), "as faces vivas" (p. 414), "báquico rubor" (p. 414), "c'os olhos negros cintilando ardentes" (p. 414) e "nadava-lhe um sorrir" (p. 414) se encaixam perfeitamente ao semblante do príncipe dinamarquês. Ademais, uma das mulheres que o escutava "Pousava os olhos negros no mancebo / Cândida forma de mulher - sorria" (p. 414). Essa mulher com olhos fixos no mancebo remete à Ofélia, que olhou atentamente para Hamlet. Após acabar de cantar, todos estavam calados. O mancebo "Olhou-os e sorriu - todo o desprezo / Que um olhar conter pode ele lançou-o / A esses dormidos ébrios parasitas" (AZEVEDO, 2000, p. 415).

O contentamento febril perpassa todo o salão, por isso o título do canto "Febre" é ideal para descrevê-lo. E tal como o rei Cláudio ficou perplexo e abatido devido à encenação de *A ratoeira*, no final da noite orgíaca, todos ficaram taciturnos e tristes, até o jovem cantor. Nota-se que a felicidade foi momentânea, como a alegria de Hamlet após obter a confirmação da culpabilidade de Cláudio.

Ao ver a mãe feliz ao lado de Cláudio, o príncipe pergunta à Ofélia como é possível que uma mulher troque de marido tão rápido. Em seguida, quando um dos atores pronuncia o prólogo de *A ratoeira*, o dinamarquês compara o tamanho do preâmbulo à temporalidade do amor feminino: "PRÓLOGO / Para nós, digna audiência, / Pedimos vossa clemência, / E vossa atenta paciência. / HAMLET / Isso é prólogo, ou inscrição em anel? / OFÉLIA / É breve, senhor. / HAMELT / O amor de uma mulher" (SHAKESPEARE, 2008, p. 464, grifos da autora).

No prefácio do livro de *Fra. Gondicário*, Álvares de Azevedo faz essa citação em inglês: "PROLOGUS / For us, and for tragedy, / Here stopping to your elemency, / We beg your hearing

patiently. / HAMLET / Is this a prologue, or the posy of a ring? / OPHELIA / 'Tis brief, my lord. / HAMLET / As woman's love. / SHAKESPEARE, Hamlet" (AZEVEDO, 2000, p. 611, grifos do autor).

A introdução do livro de Fra. Gondicário, "Primeiras páginas", é composta por um poema. O texto mostra que o eu-lírico amava a uma mulher bela do sorriso lascivo chamada Violanta, que depois de torná-lo extremamente feliz, fazendo-o viver um sonho divino, abandona-o: "Partiu! e foi sem dó... Nem uma lágrima / P'lo malfadado o sonhador correu-lhe / Os lábios de mulher. / Partiu! no último adeus, ao ver sumida / A última serra de esse além - nem lágrima / Nem suspiro sequer" (AZEVEDO, 2000, p. 617).

O eu-lírico ficou com o "coração quebrado", "doendo" e com "golfadas ânsias", conforme expressou. Para ele, o amor fugaz de Violanta foi um golpe cruel. Não à toa que o nome da personagem remete à palavra violência. Violanta é o protótipo de Gertrudes, que trocou o falecido por outro, fazendo o filho concluir que o amor das mulheres é efêmero.

A felicidade duradora e o relacionamento exitoso são tão impossíveis na obra azevediana que parece que o deus Cupido sempre erra o alvo (GESTEIRA, 2003). Assim, o amor de Violanta é curto como "inscrição de anel", conforme metaforizou o príncipe dinamarquês.

2.5 Retorno do fantasma

No ato III, cena IV, o príncipe diz à mãe que o pai foi assassinado por Cláudio. Diante da incredulidade da rainha, Hamlet tem um ataque de fúria. Polônio, que estava escondido, tenta protegê-la, mas é assassinado pelo rapaz. Por conseguinte, o fantasma do pai retorna para apaziguar a situação e ajudar a viúva. Somente Hamlet o vê. Gertrudes indica que Hamlet estava delirando. Então, o acadêmico lhe contesta: "Delírio! Meu pulso é como o teu, / Seu ritmo é normal. Não é loucura / O que eu disse" (SHAKESPEARE, 2008, p. 484).

Em *Noite na taverna*, no capítulo sobre o relato de Cladius Hermann, já abordado, evidencia-se essa citação em inglês: "...*Ecstasy! / My pulse, as yours, doth temperately keep time, / And makes as healthful music. It is not madness / That I have uttre'd*" (AZEVEDO, 2000, p. 588, grifos do autor).

No início do capítulo, a personagem enfatiza a veracidade de sua narrativa, mencionando que não seria um delírio, loucura, ebriedade da embriaguez ou lenda, mas um acontecimento que viveu.

Ademais, assim como Gertrudes, que julgou que o filho estava doido, os companheiros dizem o mesmo sobre Claudius. Dessa forma, a epígrafe carimba a confiabilidade da narrativa e associa a dúvida dos taverneiros à dubiedade de Gertrudes. Concernente à aparição, tem-se de novo o macabro em detrimento da insuficiência da ciência diante dos mistérios da existência (CUNHA, 1998).

2.6 Ofélia

No ato IV, Laertes, filho de Polônio, volta a Dinamarca ao saber que o pai foi assassinado e sepultado às escuras. Ofélia perde o juízo, veste-se de noiva, vai à margem de um rio, tenta colocar sua grinalda no galho de uma árvore, cai na água e se afoga. Álvares de Azevedo cita indiretamente no poema “A harmonia” (*Lira dos vinte anos*) o fim trágico de Ofélia: “E hoje riem de ti! da criatura / Que insana profanou as asas brancas! / Que num riso de dó uma por uma, / Na torrente fatal soltava rindo, / E as sentia boiando solitárias, / As flores da coroa, como Ofélia!...” (AZEVEDO, 2000, p. 158, 159).

Em “A harmonia”, Ofélia é comparada a Malibran, que, segundo Gomes (1961), foi uma artista italiana célebre idolatrada pelos românticos devido à sua beleza e habilidade musical. No poema, o eu-lírico era apaixonado por uma mulher idolatrada por vários mancebos. No entanto, “manchou no teu regaço as roupas santas / Por que deixavas encostada ao seio / A cabeça febril do libertino?” (p. 159). Para os românticos, a perda da virgindade tornava a mulher maculada e desprezível, por isso os pretendentes a abandonam igual ao libertino desflorador. O eu-lírico continua amando-a: “Pranteio teu viver e te perdô!” (p. 159). Ofélia também foi iludida pelas declarações amorosas de Hamlet, embora não tenha perdido a virgindade. Bradley (2009) justifica que o desprezo de Hamlet por Ofélia foi ocasionado pela missão de vingança e o pressentimento de morte iminente, tendo preferido, então, não se distrair ou se apegar a outrem.

A desilusão de Ofélia é retratada quando se veste de noiva e lança sua coroa de flores na enxurrada, mostrando que toda a esperança de casamento se perdeu nas correntezas. A personagem de “A harmonia”, após ser enganada pelas promessas de matrimônio do libertino, perde seu buquê, que cai simbolicamente “Na torrente fatal soltava rindo, / E as sentia boiando solitárias, / As flores da coroa, como Ofélia!...” (p. 158, 159). De acordo com Faria (1973, p. 196), “Álvares de Azevedo coloca

seu mundo poético em contato com o universo melancólico do afogamento de Ofélia. O sonho do desaparecimento do homem no horizonte líquido está ligado há milênios à idéia de uma morte total e sem retorno” (FARIA, 1973, p. 196).

2.7 Cemitério

No ato V, cena I, enquanto fazem a cova, dois coveiros conversam se Ofélia merecia um sepultamento em solo cristão, uma vez que havia cometido suicídio, embora os magistrados tivessem decretado como morte accidental. Hamlet se dirige aos funcionários, a fim de saber quem era a suicida, e mostram-lhe o crânio do bobo do falecido Hamlet. O príncipe se lembra de Yorick e relata: “Ai, ai, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo de infinita graça e da mais excelente fantasia. Carregou-me nas suas costas mais de mil vezes, e agora – agora como é horrível imaginar essas coisas! Apertame a garganta ao pensar nisso” (SHAKESPEARE, 2008, p. 522).

Este fragmento de Hamlet é citado indiretamente por Álvares de Azevedo no poema “Glória moribunda” de *Poesias diversas*, conforme apontado por Gomes (1961). Na primeira estrofe, mostra: “É uma visão medonha uma caveira? / Não tremas de pavor, ergue-a do lodo. / Foi a cabeça ardente de um poeta, / Outrora à sombra dos cabelos louros” (AZEVEDO, 2000, p. 293).

O eu-lírico azevediano ergue uma caveira, como o príncipe dinamarquês. Em “Glória moribunda”, o crânio era de um *poeta*, já na obra shakespeariana, pertencia ao *bobo*; crânios de artistas. Assim como Hamlet olha atentamente para o crânio e relembra alguns detalhes faciais do defunto, o eu-lírico azevediano tem o mesmo devaneio: “Esta fronte era bela. Aqui nas faces / Formosa palidez cobria o rosto; / Nessas órbitas – ocas, denegridas! - / Como era puro seu olhar sombrio!” (p. 293). Similar ao príncipe, que recorda o quanto Yorick era extrovertido e fantasioso, o eu-lírico azevediano diz que: “Quando o reflexo do viver feroso / Ali dentro animava o pensamento” (p. 293) e “Olha-a comigo! Que espaçosa fronte! / Quanta vida ali dentro fermentava / Como a seiva nos ramos do arvoredado” (p. 293).

Hamlet menciona que não havia sobrado nada do fiel cômico, tudo estava descarnado e decomposto. Da mesma forma, o eu-lírico azevediano expressa: “Agora tudo é cinza. Resta apenas /

A caveira que a alma em si guardava / Como a concha no mar encerra a pérola, / Como a caçoila a mirra incandescente" (p. 293).

Quando era criança, Hamlet diz que beijava os lábios de Yorick e montava em suas costas. O eu-lírico diz que seu interlocutor o beijaria no passado, então por que ter nojo de erguê-la agora: "Tu outrora talvez desses-lhe um beijo; / Por que repugnas levantá-la agora?" (p. 253).

No ato V, cena I, Laertes e o cortejo fúnebre entram no cemitério, trazendo consigo o corpo de Ofélia. Hamlet ouve a rainha dizendo que a defunta seria sua nora e escuta o irmão lhe amaldiçoando e jurando vingança, então descobre quem repousaria naquela cova. Por fim, Laertes ordena: "Deita-a pois por terra, e dessa carne / Bela e impoluta brotarão violetas" (SHAKESPEARE, 2008, p. 524). Spurgeon (2006, p. 74, aspas da autora) cita que Shakespeare "ama 'o doce cheiro de diferentes flores' [...] a doçura da violeta, da madressilva silvestre, da rosa adamascada", já que são símbolos de paz, harmonia e beleza. Não à toa, Gomes (1961, p. 210) reitera que Ofélia é "um símbolo impecável de inocência, candura e docilidade filial". Esse pedido da personagem é citado na epígrafe de "Anjinho", poema da primeira parte de *Lira dos vinte anos*: "*And from her fair and unpolluted Flesch / May violets spring!* / HAMLET" (AZEVEDO, 2000, p. 126, grifos do autor).

Em "Anjinho", vê-se a despedida do eu-lírico à sua amada semelhante ao adeus de Laertes à Ofélia. Nos versos introdutórios, o eu-lírico pede que não chorem por sua amada, porque estava vivendo no céu transfigurada em criatura angélica; o pedido é frisado também no primeiro verso da sexta estrofe, na nona, na décima primeira e décima quarta. Essa negação ao choro remete à atitude de Laertes quando soube que sua irmã havia morrido, no ato IV, cena VII, quando expressa que não derramaria nenhuma lágrima, uma vez que Ofélia já estava encharcada com muita água, fazendo alusão ao afogamento. Além do mais, Laertes pede que o rei e a rainha contenham seu pranto.

Tal como Ofélia que se afogou, há vários versos que sugerem a mesma morte à personagem azevediana. Por exemplo, o terceiro, quarto, quinto e sexto versos da décima primeira estrofe: "Tendo no lábio um sorriso, / Ela foi-se mergulhar / - Como pérola no mar - / Nos sonhos do paraíso!" (p. 128); e o quarto, quinto e sexto versos da décima terceira estrofe: "Chora a onda quando vê / A boiar um irerê / Morta ao sol do meio-dia?" (p. 128). Notam-se expressões como mergulho e boiar, referindo-se ao afogamento.

Diante do féretro de Ofélia, o irmão diz que ela era pura e imaculada, cujas características são mencionadas pelo eu-lírico azevediano na quarta estrofe: "Tão cedo! que ainda o mundo / O lábio visguento, imundo, / Lhe não passara na roupa!" (p. 127), no terceiro e quarto versos da oitava estrofe: "Alguma estrela perdida, / Do céu coroada donzela" (p. 127) e no quinto e sexto versos da décima segunda estrofe: "E pranteia a noite bela / Pelo astro, pela donzela, / Mortas na terra ou no céu?" (p. 128). Percebe-se que, como Ofélia, que morreu virgem, a amada do eu-lírico azevediano pereceu casta.

Além disso, tal como Laertes ansiava que o cadáver de sua irmã germinasse o solo para que nascessem violetas, no poema azevediano observam-se diversas comparações da amada a flores. Por exemplo, no quinto verso da quinta estrofe: "E essa florzinha no sonho" (p. 127), no quarto verso da décima estrofe: "Era uma flor de palmeira" (128), e no segundo verso da décima primeira estrofe: "Pela rosa perfumada" (128). Enquanto o corpo de Ofélia seria adubo às violetas, a amada azevediana é relacionada às próprias flores.

Laertes expressa ao padre que sua irmã seria um anjo no céu. O eu-lírico azevediano também tinha convicção de que sua amada seria um ser angélico. O segundo e terceiro versos da primeira estrofe mostram: "Era um anjinho do céu / Que outro anjinho chamou!" (p. 126), cujas frases são repetidas na nona e décima quarta estrofes. Ademais, o quarto verso da terceira estrofe reiteram: "Nem gemia o anjo lindo" (p.127).

A rainha, que estava presente no enterro, chama Ofélia de *sweet maid*, que pode ser traduzido como "doce donzela". Já a personagem azevediana é comparada à criança, visto que a virgindade é inerente aos infantes. Por exemplo, no primeiro verso da segunda estrofe: "Pobre criança! dormia!" (p. 126), no quinto verso da terceira estrofe: "E a criança adormecida" (p. 127), no segundo verso da quinta estrofe: "Como a criança era linda" (p. 127), e no segundo verso da oitava estrofe: "Que embalava essa criança" (p. 127).

As reflexões acerca da morte de Yorick e Ofélia atestam que "Shakespeare não se rebela contra a morte, mas a aceita como um processo natural, uma dívida que temos para com Deus, o cancelamento do vínculo da vida" (SPURGEON, 2006, p. 174). Na obra azevediana, a morte também é encarada como um processo genético espontâneo rumo à conquista libertária da imortalidade (SOARES, 1989).

2.8 Vingança

No ato V, cena II, Gertrudes bebe o vinho envenenado destinado ao filho. Ao vê-la morrendo, Hamlet se distrai e é atingido pela esgrima contaminada de Laertes. Por sua vez, executa a vingança em Laertes e Cláudio. Vendo seu leal amigo prestes a morrer, Horácio diz: “Partiu-se agora um nobre coração. / Boa-noite, doce Príncipe. E que os anjos / Venham em coro lhe embalar o sono” (SHAKESPEARE, 2008, p. 543). Essa despedida foi citada por Álvares de Azevedo no discurso fúnebre de Feliciano Coelho Duarte, amigo de universidade: “*Now cracks a noble heart. Good night!... / And flights of angels sing thee to thy rest!*” (AZEVEDO, 2000, p. 767, grifos do autor). O poeta brasileiro finaliza o discurso parafrazeando o adeus de Horácio e rogando a proteção angélica ao seu caríssimo companheiro das letras: “Dorme pois, criatura sublime! Era outra decerto a “boa-noite!” que quisera saudar-te! Dorme em paz! e os anjos te alumiem nos teus sonhos como as estrelas do céu as noites escuras da terra!” (p. 768, aspas do autor).

O amor do poeta romântico pelo drama hamletiano foi tão forte que o citava até nos discursos fúnebres, salientando geralmente a temática da morte, que também permeia toda sua obra e sua vida pessoal, sendo “a sensação de suspensão dos sentidos provocada pelo êxtase amoroso comparada com a suspensão dos sentidos conseqüente ao fim do fenômeno vital, em suma, a célebre ‘Morte, morte de amor, melhor que a vida’” (BUENO, 2003, p. 45, 46, aspas do autor).

Considerações finais

Torna-se evidente, portanto, que Álvares de Azevedo inseriu inúmeras epígrafes hamletianas em seus textos, apropriando-se das personagens como o espírito do rei Hamlet, Yorick, Ofélia e Laertes ou do enredo da peça como a morte nas águas da heroína citada. Além do mais, as personagens azevedianas debatem sobre temas metafísicos como a existência da alma, parafrazeiam frases ditas por Hamlet como a repetição de “palavras” e citam o príncipe dinamarquês para exemplificar suas ações. Além disso, o jovem escritor assimila discussões do drama acerca do fantasmagórico, o enigma e a inevitabilidade da morte e sua relação ao sono ou à destruição eterna,

o mundo como lodaçal, o livre-arbítrio em detrimento da concepção de destino, a felicidade e a união amorosa efêmeras, o suicídio e a amada comparada à castidade das flores que permeiam todo Romantismo. Por fim, o jovem bacharel escolheu as passagens hamletianas que mais se ajustavam às propostas discutidas pela corrente literária romântica e ao seu gênio criativo. Em suma, o ultrarromântico absorveu o drama que coincidia precisamente com seu temperamento poético.

CRediT

Reconhecimentos: Não é aplicável.

Financiamento: ...

Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.

Aprovação ética: ...

Contribuições dos autores:

Conceitualização, Curadoria de dados, Investigação, Administração do projeto, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição: PAIXÃO, Alexandre Silva da.

Conceitualização, Curadoria de dados, Aquisição de financiamento, Administração do projeto, Supervisão, Visualização, Escrita - revisão e edição: ANDRADE, Alexandre Melo de.

Referências

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. *Obra Completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

AMARAL, Vitor Alevato do. *Álvares de Azevedo e a linguagem dramática*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

ASSIS, Machado de. "Álvares de Azevedo". In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 24-26.

BRADLEY, A.C. *A tragédia Shakespeariana*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BOSI, Alfredo. O romantismo. In: _____. *História Concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 88-160.

BUENO, Alexei. *A idéia da morte em Álvares de Azevedo*. In.: Revista Brasileira. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

CÂNDIDO, Antônio. "Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban". In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 81-95.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CONY, Carlos Heitor. *Álvares de Azevedo: o amante da morte*. In.: Revista Brasileira. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a espiral*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

GESTEIRA, Sergio Martagão. *Eros e errância em Álvares*. In.: Revista Brasileira. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Reflexões shakespearianas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. *Shakespeare, o que as peças contam: tudo que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

KARNAL, Leandro. Hamlet e o mundo como palco. Youtube, 10 de abr. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNn8jNEalso>. Acesso em: 07 de jun. 2021.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MONTEIRO, Jaci. "Álvares de Azevedo". In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p.19-24.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. Um drama fantástico: Álvares de Azevedo. In: _____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.119-142.

ROMERO, Sílvio. "Álvares de Azevedo". In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 26-43.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: _____. *William Shakespeare: tragédias e comédias sombrias*. Trad. Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 384-544.

SHAKESPEARE, William. *The complete works*. Rio de Janeiro: WSK, 1974.

SOARES, Angélica. *Ressonâncias veladas da lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileira, 1989.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. "O fascinante Álvares de Azevedo". In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 98, 99.

SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare*. Tradução de Barbara Heliodora; revisão tradução de Aníbal Mari. 1. ed. São Paulo: Martins fontes, 2006.