

Posibles apropiaciones azevedianas de Hamlet: ser o no ser / *Possíveis apropriações azevedianas de Hamlet: ser ou não ser*

Alexandre Silva da Paixão^{1**}

Licenciado en Letras Portugués y Español por la Universidad Federal de Sergipe.

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

Alexandre de Melo Andrade^{2*}

Doctor en Estudios Literarios. Profesor Adjunto de la Universidad Federal de Sergipe.

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

Recibido el: 10 nov. 2021. **Aprobado el:** 18 dez. 2021.

Cómo citar este artículo:

DA PAIXÃO, Alexandre Silva; ANDRADE, Alexandre de Melo. Posibles apropiaciones azevedianas de Hamlet: ser o no ser *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 10, n. 4, p. 97-118, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8415237>.

RESUMEN

En Brasil, en el 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 ocurrió la asimilación azevediana. Así, se presentan las menciones más explícitas, como citas directas de versos y las indirectas de escenas y personajes.

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

^{1**} alexandrepaixao8991@gmail.com

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

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 verso e as indiretas de cenas e personagens.

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

1 Introdução

Barbara Heliodora (2008), experta en dramaturgia y mayor investigadora shakespeariana en Brasil, muestra que William Shakespeare nació en *Stratford-Upon-Avon*, Inglaterra, en 1564, muriendo en la misma ciudad en 1616. Así, su nacimiento ocurrió 6 años después de que Elizabeth I, amante del teatro, se convirtió en Reina, iniciando la inmemorial *Edad Elisabetana*, de la dinastía *Tudor*, tras la sangrienta "Guerra de las Rosas" (HELIODORA, 1997). Heliodora (2005) señala que es posible rastrear la genealogía de la familia del maestro del drama a partir de su abuelo Richard, granjero en *Stratford*, que murió en 1529, dejando a John, su único hijo, toda su herencia. El joven se casa con Mary, hija del patrón de su padre, y luego se traslada a *Stratford-Upon-Avon*, ciudad considerablemente próspera debido a su destacado comercio. Al llegar a la nueva estancia, consiguió varias casas; en una de ellas, nació Wiliam Shakespeare, fruto del tercer embarazo de la pareja.

Según Heliodora (2008), así que cumplió los 18 años, Shakespeare se casó con una joven noble, Anne Hathaway, de cuyo matrimonio nacieron tres hijos: Susanna, la primogénita, y los gemelos Hamlet y Judith. Desafortunadamente, la descendencia shakespeariana no se perpetuó, terminando con una nieta que murió sin dejar herederos. En 1587, el dramaturgo abandonó su ciudad natal, y a sus parientes, para ir a Londres, centro económico, político y cultural de Inglaterra, para dar una mejor perspectiva de vida a sus seres queridos a través de la escritura.

En 1594, tras una epidemia de peste, la familia Burbage fundó una nueva compañía teatral llamada *Lord Chamberlain's Men*, en el distrito londinense de *Shoredith*, donde el dramaturgo se afilió

y trabajó con exclusividad, convirtiéndose, probablemente, en socio a través de la recompensa que recibió del Conde de Southampton por los dos largos poemas titulados *Venus and Adonis* y “*The Rape of Lucrece*” que le dedicó (HELIODORA, 2004). Con el tiempo, debido al retraso en el pago del alquiler del espacio, la compañía se trasladó a *Bankside*, al otro lado de Londres, fundando el *Globe*, cuyo teatro se llama hoy *Shakespeare's Globe* (KERMODE, 2006).

La obra dramática shakespeariana se divide en tres grandes géneros: tragedias, comedias y obras históricas. A partir de esos tres conjuntos dramáticos, Shakespeare conquista el carisma de los londinenses, y, con la publicación de la primera edición de las obras dramáticas completas en el *Folio* de 1623, sus obras llegan a los lugares más lejanos del mundo, como Sudamérica.

Este artículo pretende comprobar cómo la obra shakespeariana fue leída y apropiada por Álvares de Azevedo así que llegó a Brasil, utilizando conceptos de literatura comparada para acercarlos, llegando a conclusiones a la luz de la teoría.

En un primer nivel, cabe mencionar la concepción de Carvalhal (2006), para quien la literatura comparada es una ciencia que consiste en confrontar dos o más autores, con el fin de encontrar similitudes, cuya asociación es el medio por el cual se puede entender el por qué y para qué de la apropiación de un determinado aspecto. Teniendo en cuenta esa premisa, el comparatista no es sólo un identificador, pero un descifrador de resonancias.

Según Carvalhal (2006), el principal objetivo de la literatura comparada es aclarar cuestiones literarias relacionadas con los temas tratados por un determinado escritor, mostrando cómo el canon se universaliza y sirve de molde para sus sucesores.

Nitrini (1997) ofrece un panorama de la literatura comparada, desde el principio hasta la actualidad, discutiendo dos términos defendidos por el español Alejandro Cioranescu, comparatista del siglo XX, cuyos conceptos son: la **imitación**, que es la apropiación de rasgos estructurales, episodios y procedimientos de forma auténtica; y la **influencia**, que es la apropiación de tales aspectos, sin embargo, modificándolos, dándoles una apariencia *sui generis*.

La apropiación es la conceptualización más reciente en la literatura comparada. Según Sant'anna (1988), este concepto proviene de las artes plásticas, especialmente de la corriente vanguardista dadaísta, en 1916, cuyas obras artísticas eran formadas mediante el collage de materiales variados producidos por la industria. Así, “[...] tirado de sua normalidade, o objeto é

colocado numa situação diferente, fora de seu uso" (SANT'ANNA, 1988, p. 44, 45). Partiendo de esta suposición,

[...] 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, grifos y comillas del autor).

Para aclarar el término, Sant'Anna (1988) reitera que, así como ocurre en el Dadaísmo, los artistas se apoderaban, desplazaban y reunían objetos triviales y desechables, sacándolos de su uso normal cotidiano para darles una nueva función.

En la apropiación, los autores devoran los textos y reúnen los fragmentos más expresivos y admirados, dándoles una lectura inédita en otro contexto histórico, literario y topográfico. En esa lógica, los libros anteriores se convierten en materiales de construcción para las siguientes producciones. Se entiende que no existe el monopolio de las ideas, una vez que los textos pueden ser manipulados y transformados a voluntad, es decir, se deconstruye la noción de *propiedad* artística inimitable.

El investigador utiliza, a veces, la expresión poner de "*cabeça para baixo*" que define la característica más marcante de este proceso, pues el apropiador profana, desordena e invierte los significados para promover la extrañeza y el renacimiento lingüístico. Por ello, se crean puentes entre culturas y literaturas en los que aspectos, tramas, estilos, personajes y temas se adaptan a épocas, espacios y públicos distintos, cuyas obras tienen la misma importancia en su respectivo momento de publicación.

Para ejemplificarlo, el crítico cita la Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, y la Mona Lisa con bigote, de Salvador Dali, subrayando que ambas son igualmente preciosas para el arte mundial, independientemente de cuál sea la producción precursora o sucesora. Del mismo modo, la apropiación literaria no deprecia ni crea rivalidad entre los autores, pero revaloriza y perpetúa ideas intemporales, valiosas y universales.

Ese concepto de apropiación es llamativo en la obra azevediana. Jaci Monteiro (2000, p. 22), primo, amigo y primer organizador de las obras completas del joven romántico, en un ensayo publicado

en 1862, citó 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) también se dio cuenta de que el poeta brasileño era un asiduo lector de la obra shakespeariana, destacando 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, otros críticos que percibieron la presencia shakespeariana en el romántico fueron Gomes (1961), Prado (1996), Cândido (2000), Stegagno-Picchio (2000) e Romero (2000).

Uno de los trabajos más completos y actualizados sobre la apropiación azevediana de Shakespeare es la disertación de maestría titulada *Álvares de Azevedo e a linguagem dramática*, de 2006, de Vitor Alevato do Amaral, quien, además de mencionar dicha alusión, analizó algunas citas directas e indirectas, llegando a tres conclusiones: “*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).

La investigación que resulta en este artículo se vincula a la literatura comparada y tiene como objetivo mostrar un panorama de las citas de *Hamlet*, que se observan en la obra azevediana, para relacionarlas con los temas abordados por el joven poeta, averiguando por qué y para qué fueron referenciadas en sus textos, una vez que los autores antes mencionados no cubrieron la totalidad de ese contenido, lo que permite esa adición. Además, se pretende disertar sobre cómo esas apariciones confieren énfasis, sentido, significado, dramatismo y valor estético a la obra del escritor romántico.

2 Hamlet en la obra azevediana

Bradley (2009) analizó que las tragedias shakespearianas tratan de la historia de un héroe o heroína noble (reyes, príncipes, líderes y personajes públicos), con características incomparables, que son llevados inevitablemente a la muerte, cuya calamidad excepcional y repentina contrasta con su felicidad y gloria iniciales, siendo el resultado directo de actos de carácter humano, oponiéndose al concepto de destino y ajustándose a la dualidad: acto y consecuencia.

El estudioso señala que los héroes trágicos enfrentan una lucha externa con grupos antagónicos, e interna contra las pasiones y los vicios incontrolables del alma, que los sitúan en la frontera del bien y el mal, moral e inmoral, justo e injusto; cuyas virtudes y defectos están en perfecto equilibrio.

El investigador detalla otros aspectos inherentes a la tragedia, como el estado emocional de los personajes, que transita entre la locura, la alucinación y el sonambulismo. Hay apariciones sobrenaturales que juegan un papel imperioso y un accidente ocasional que corrobora el calamitoso desenlace.

Una de esas tragedias shakespearianas es *Hamlet*, escrita alrededor de 1601, que muestra un conflicto de usurpación, venganza y una reflexión sobre la esencia humana, como señala Heliodora (2014). Menos de un mes después del Rey Hamlet morir, misteriosa e inesperadamente, Cláudio, su hermano, se casa con la viuda, Gertrudes, convirtiéndose en el nuevo monarca danés y padrastro del príncipe Hamlet, del mismo nombre paterno.

El conflicto surge cuando Hamlet charla con el fantasma de su padre, descubriendo que ha sido asesinado, cobardemente, por su hermano, mientras dormía. Entonces, le pide a su hijo que se venga para convertirse en el legítimo heredero del trono. Los análisis que se presentan a continuación seguirán el orden en que se encuentran las escenas dialogadas en la obra de Shakespeare.

2.1 El fantasma

La obra comienza con la aparición del difunto Hamlet, cuyo espectro es reconocido por los guardias de la corte. Horacio, el amigo de Hamlet, fue invitado por los funcionarios a testificar si la noticia era verdad o falacia. Cuando finalmente consiguió verlo, Horacio se quedó perplejo. Bernardo, el vigilante, pregunta: “*Então, Horácio; estás tremendo e pálido? / Não julgas isto mais que fantasia? / Que pensas disso?*” (SHAKESPEARE, 2006, p. 390). El personaje le responde a él, con convicción, de que era el espíritu del rey, pues, además del parecido facial, llevaba sus ropas y sus armas.

Esa pregunta de Bernardo del acto I, escena I, es citada por Álvares de Azevedo en el "Quarto canto", de *O Conde Lopo*, cuya cita se transcribe directamente en inglés: “*How now, Horatio? you*

tremble, and look pale: / Is not this something more tan fantasy? / What think you on't? / Hamlet – Act. I" (AZEVEDO, 2000, p. 436, grifos del autor).

El canto "Fantasmagorias" muestra un relato de espíritus, haciendo un paralelo con la cita y la aparición del espectro shakesperiano. El Conde Lopo tiene un sueño aterrador, en el que se ve montado en un corcel blanco en la gélida medianoche y cabalgando por los densos valles. Mientras cabalgaba por los pueblos, varios espíritus le seguían a caballo.

Según el joven, "*Os cavaleiros / Eram – certo – fantasmas – que um mau cheiro / Como de sepulturas baforava / Às faces do mancebo*" (AZEVEDO, 2000, p. 438). Al ver varios espíritus inmóviles en un determinado camino, se distrajo y cayó. Un caballero lo atropella, dejándolo inconsciente. Cuando "*abre os olhos turvos – viu em torno / Um batalhão de folgazões espíritos*" (AZEVEDO, 2000, p. 441). Una de esas criaturas llamada Trelawney viene a su encuentro. El espectro revela que era inglés y que fue un rico y valiente marinero. Es oportuno mencionar que los personajes shakespearianos también vieron el espíritu del Rey a la medianoche.

Más adelante, el Conde Lopo entra en una sombría iglesia, donde observa a varios espíritus, entre ellos estaban "*Reis por nascença ou pelo gume d'acha / Em combate feroz – que aí sentavam-se / Com o poeta à mesa*" (AZEVEDO, 2000, p. 445). Esos espíritus de monarcas se inspiraron, sin duda, en el Rey Hamlet. El joven se sienta a la mesa en compañía de las apariciones. Mientras escucha sus risas, el Conde tiene la misma reacción que Horácio: "*Cada vez mais atónito jazia – / Era em verdade pavorosa a cena!*" (AZEVEDO, 2000, p. 446). Las entidades hacen un círculo a su alrededor y bailan rápidamente a la manera de un huracán, luego la iglesia se derrumba. Así, Lopo se despierta de esa pesadilla.

En *Noite na taberna*, Álvares de Azevedo vuelve a citar las palabras del personaje en la introducción de la obra: "*How now, Horatio? you tremble, and look pale: / Is not this something more tan fantasy? / What think you on't? / Hamlet, Ato I*" (AZEVEDO, 2000, p. 564, grifos del autor).

Al igual que Horácio, que no creía en la existencia de los espíritus, los taberneros hablan de la inmortalidad del alma, generando divergencia de opiniones. Para Johan, la vida es como el humo que se consume hasta desaparecer absolutamente, cuya forma de pensar se ajusta a la creencia de Horácio. Solfieri afirma que creía un poco. Finalmente, la concepción de Archibald es la más cercana a Horácio, expresando que creer en la inmortalidad del alma es una locura y una ilusión.

Según Soares (1989), lo fantasmagórico en la obra azevediana es una reafirmación del ser romántico que deambula en busca del infinito. Para Alves (1998, p. 109), cuando el yo 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*”. Con el cuerpo inmaterial, el yo lírico vive sin temer el silenciamiento eterno, ya que puede visitar a sus seres queridos al igual que el rey shakespeariano, comunicando su anhelo de justicia.

2.2 Palabras, palabras, palabras

En el acto II, escena II, Ofélia informa a su padre que Hamlet invadió su habitación. El príncipe estaba desaliñado, desfigurado y sin aliento. Al acercarse a ella, la abrazó con fuerza, la miró fijamente y salió. Polônio concluye que el príncipe se volvió loco por amor a su hija. Mientras informan del incidente al rey, Hamlet entra en la habitación leyendo atentamente. Polônio le pregunta a él cuál era el título del libro y el tema discutido, y el joven responde: “*Palavras, palavras, palavras...*” (SHAKESPEARE, 2008, p. 436). Esa cita es referenciada directamente por Álvares de Azevedo en *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 nuestros).

Claudius Hermann, uno de los taberneros, cuenta que una vez, en Londres, estaba viendo una carrera de caballos, y, entre los corredores, había una mujer muy hermosa. Hermann la describe eróticamente para que sus compañeros tuvieran una idea de su belleza. Bertram se burla de su descripción romántica, diciendo que la poesía es una aglomeración de palabras vanas que sólo los locos la entienden. A pesar de Hermann abordar que el género lírico es deslumbrante, como acciones instintivas realizadas por los animales, Bertram le contesta, alegando que su discurso no era más que *palabras, palabras y palabras*, relacionándolo con la frase del príncipe danés.

Esas apropiaciones de Shakespeare se asocian al metalenguaje tan presente en textos azevedianos, donde los personajes discuten la importancia de las palabras poéticas. Ya el hecho de Hamlet comportarse como loco, en la verdad, fue una actuación “[...] *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).

Del mismo modo, en la obra azevediana, ese comportamiento lunático escenificado es una huida de la realidad mórbida para preservarse de los impases sentimentales, como destacado por Bosi (1994).

2.3 Ser o no ser

En el acto III, escena I, Hamlet hace uno de los soliloquios más inolvidables de la obra, reflexionando que la vida es una responsabilidad individual, totalmente independiente de una orden suprema a las personas. Según Leandro Karnal (2016), en una conferencia al "Café Filosófico", el tema central del soliloquio es la confirmación del Yo soberano, es decir, “*É a primeira vez que alguém diz: ‘eu sou o senhor do meu destino’*”, conforme menciona el crítico. El soliloquio comienza así: “*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) comprobó que "Ao meu Amigo J.F. Moreira", poema de *Poesias diversas*, presenta diálogos increíbles con Hamlet. En la primera estrofa, el yo lírico hace algunas metáforas sobre la vida, asociándola a una comedia ilógica, una historia sangrienta y un desierto oscuro. Más adelante, afirma que es “*A escara de uma lava em crânio ardido / E depois sobre o lodo... uma caveira, / Uns ossos e uma cruz*” (AZEVEDO, 2000, p. 311). Se observa la visión hamletiana de que el mundo es un lodo.

Hay constantes menciones a la muerte, relacionándola con el sueño, con el secreto y con el misterio que se refiere al soliloquio: “*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).

Ante el enigma de la muerte, el yo lírico azevediano siente pavor de enfrentarla, pues tiene dudas sobre lo que ocurre después de la muerte; por ejemplo, los primeros versos de las sexta y séptima estrofas comienzan respectivamente con las preguntas: “*E quem sabe? é a dúvida medonha!*”

(p. 312) y "*E quem sabe? é a dúvida terrível*" (p. 312). Al igual que Hamlet, el yo lírico azevediano se pregunta en los primero, segundo y tercero versos de la octava estrofa: "*E quando acordarão os que dormitam? / Quando estas cinzas se erguerão, tremendo / Em nuvens se expandindo*" (p. 312). El yo lírico concluye el poema con la perspectiva hamletiana de que el ser está navegando en un mar, cuyo naufragio es inevitable: "*Iremos todos, pobres naufragados / Frios rolar no litoral - da morte / Repelidos da vaga!*" (p. 313).

En el "Canto terceiro", de *O poema do Frade*, se ve el primer verso del soliloquio: "*To be, or not to be, that is the question*" (SHAKESPEARE, 1974, p. 59887). En la obra azevediana, se nota traducido: "*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 nuestros).

El Fraile cuenta que uno de sus amigos se suicidó en las aguas del mar en cierto viaje. Al visitar la tumba, expresa: "*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 suicidó debido al amor no correspondido: "*Anátema! ela riu-se dos amores / Que mulher! não sentiu em ai desfeito / Esse alento de boca enfebreçada / De um beijo no calor perdendo a vida!*" (AZEVEDO, 2000, p. 344).

Luego, en la estrofa LVIII, citada más arriba, el Fraile medita si la muerte no es un escape a la paz eterna y una liberación de ese mundo repugnante e infeccioso. En consecuencia, cita las famosas palabras de Hamlet "Ser o no ser", razonando sobre qué sería más provechoso, seguir viviendo (ser) en un mundo con aspectos tan oscuros, melancólicos y pesimistas o buscar un atajo a la muerte para el (no ser). Análogamente, para Hamlet, el mundo es un lugar duro donde hay golpes, opresión, burla, ingratitud, parcialidad judicial, orgullo, autoritarismo y desprecio. Así, el Fraile se inspira en la visión hamletiana al asociar el mundo con el lodo en el sentido de que empantana y hunde al ser a medida que intenta escapar de esas trágicas flechas.

Sin embargo, igual al príncipe danés, el Fraile especula si la muerte es realmente un descanso y una liberación definitiva, ya que contiene tantos enigmas. Según Hamlet, la muerte es un país desconocido, donde nadie ha vuelto para describirlo, recomendarlo o reprobarlo. El joven de *Elsinore* dice 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). El miedo a lo inexplorable impide que el príncipe se suicide.

El Fraile del poema de Álvares de Azevedo no actúa como Jonathas, llega a la conclusión de que no hay necesidad de abreviar un proceso intrínseco, pues "[...] *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). Como Hamlet, él prefiere soportar los duros golpes de la vida, que entrar en una condición existencial desconocida. Además, se dio cuenta de que suicidarse por un sentimiento no correspondido es una imprudencia, ya que la amada del difunto ni siquiera se lamentó. Se concluye que Hamlet y el Fraile son dueños de su destino.

En el "Canto quarto", de *O poema do Frade*, es perceptible otra cita directa de "no ser", además de las alusiones indirectas 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 del autor).

En este canto, el Fraile muestra que, en la tumba, el cadáver se convierte en un no ser. Además, nuevamente aborda cuestiones similares sobre el misterio de la muerte, cuyas meditaciones ya se han expuesto anteriormente.

En *Noite na taverna*, cabe destacar que el personaje utiliza una expresión que hace referencia al soliloquio: "*Sobreagüe naquele não-ser o eflúvio de alguma lembrança pura!*" (AZEVEDO, 2000, p. 588, grifo nuestro). De nuevo, la historia de Herman sobre la bellísima corredora es objeto de debate. Aunque haya descubierto que la competidora se llamaba Eleonora y era una duquesa casada, quiso conquistarla independiente de los obstáculos.

Así, cuenta que invadió su palacio, la drogó y la secuestró. En el cautiverio, le cuenta dónde y cuándo la vio por primera vez y le expresa sus sentimientos. Eleonora le pide que la mate, ya que no quería traicionar a su esposo. Después, Claudio vuelve a mencionar el soliloquio 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 Hamleto!*" (AZEVEDO, 2000, p. 596, 597). La duquesa acepta huir con su amante secuestrador y rechaza la muerte.

Este soliloquio está presente no sólo en la obra literaria, pero también en los discursos y cartas del joven poeta. Por ejemplo, en el discurso fúnebre, titulado *Necrologia de Feliciano Coelho Duarte*, Álvares de Azevedo se pregunta por qué se produce la muerte y a dónde va el difunto cuando muere, cuyas cuestiones fueron hechas 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 del autor).

En el *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*, el poeta paulista hace una cita directa de Hamlet en el epígrafe del texto: “*Tobe, or not tobe: that is the question*” (SHAKESPEARE, 2000, p. 772, grifos del autor). En el soliloquio, en consonancia con lo anterior, Hamlet compara la muerte con el acto de dormir. En el discurso fúnebre, el poeta romántico se apropia de la perspectiva hamletiana, refiriéndose al cadáver: “*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). Además, como Hamlet, el yo lírico azevediano cree que la muerte es un misterio indescifrable y relaciona la civilización humana con el lodo.

En una correspondencia enviada a su amigo Luís Antônio da Silva Nunes, el 1 de marzo de 1850, escribió: “*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 del autor). En ese fragmento de la carta, Álvares de Azevedo menciona algunos obstáculos citados por Hamlet que hacen insostenible la existencia, como el egoísmo y el orgullo, haciendo la persona desear *no ser*.

Así, se puede ver que este es el fragmento de *Hamlet* que más le gustó a Azevedo. Según 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*”. Esa constancia viene de la intimidad azevediana con el tema de la muerte, por lo que Cony (2003) da al romántico el apodo de “*amante de la muerte*”.

2.4 La ratonera

Hamlet contrata actores para representar una obra titulada *El asesinato de Gonzaga*. El príncipe añade unos versos que escenifican con precisión la muerte de su padre tal y como se la describió el espíritu. El joven creía que los delincuentes, cuando ven la reconstitución de sus crímenes, se conmueven y confiesan sus fechorías. Se percibe que el vengador aún no estaba decidido si realmente había hablado con su padre. Quería una prueba para la ejecución de la sentencia. *La ratonera*, nuevo nombre de la obra, es una metáfora del cebo lanzado para averiguar si Cláudio era una rata criminal.

En el acto III, escena II, antes de que comenzara la obra, Hamlet estaba contento, sentimiento poco común en el personaje melancólico. El príncipe, quizás, especuló que el crimen se descifraría definitivamente por sí mismo. Ofélia, sentada junto a Hamlet, mirándolo, él le dijo: “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).

Este diálogo es citado por Álvares de Azevedo en el epígrafe del “Canto II” de *O 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 del autor).

El yo lírico describe un deslumbrante salón de fiestas donde las mujeres con ropas transparentes bailaban sensualmente, mientras los hombres las contemplaban, bebiendo sin moderación. El yo lírico también cuenta que le encantaba el ambiente orgiástico, pues le pondría feliz: “*Eu amo a louca alegria, / Danças, cantos e folia, / E num beijo que inebria / Vinho e amor - de amor morrer*” (AZEVEDO, 2000, p. 414).

Uno de los jóvenes comienza a cantar, cuya descripción de la emoción y la fisonomía del personaje recuerda la felicidad de Hamlet al contemplar el 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).

Expresiones como “*D’entusiasmo febril*” (p. 414), “*as faces vivas*” (p. 414), “*báquico rubor*” (p. 414), “*c’os olhos negros cintilando ardentes*” (p. 414) y “*nadava-lhe um sorrir*” (p. 414) se ajustan perfectamente al semblante del príncipe danés. Además, una de las mujeres que lo escuchaba

"*Pousava os olhos negros no mancebo / Cândida forma de mulher - sorria*" (p. 414). Esa mujer, con los ojos fijos en el joven, recuerda a Ofélia, que miraba fijamente a Hamlet. Cuando terminó de cantar, se quedaron en silencio. El joven "*Olhou-os e sorriu - todo o desprezo / Que um olhar conter pode ele lançou-o / A esses dormidos ébrios parasitas*" (AZEVEDO, 2000, p. 415).

El júbilo febril invade todo el salón, por lo que el título del canto "Febre" es ideal para describirlo. Y, así como el Rey Cláudio se quedó perplejo y abatido por la puesta en escena de *La Ratona*, en el final de la noche orgiástica, todos estaban taciturnos y tristes, incluso el joven cantante. Se nota que la felicidad fue momentánea, como la alegría de Hamlet tras obtener la confirmación de la culpabilidad de Cláudio.

Al ver a su madre feliz junto a Cláudio, el príncipe le pregunta a Ofélia cómo es posible que una mujer cambie de esposo tan rápidamente. Luego, cuando uno de los actores pronuncia el prólogo de *La Ratona*, el danés compara la duración del preámbulo con la temporalidad del amor femenino: "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 de la autora).

En el prefacio de *O livro de Fra. Gondicário*, Álvares de Azevedo hace esa citación en inglés: "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, Hamelt*" (AZEVEDO, 2000, p. 611, grifos del autor).

La introducción del libro de *Fra. Gondicário*, "Primeiras páginas", se compone de un poema. El texto muestra que el yo lírico amaba a una hermosa mujer de sonrisa lasciva, llamada Violanta, que, después de hacerle extremadamente feliz, haciéndole vivir un sueño divino, le abandona: "*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).

El yo lírico se quedó con el "*coração quebrado*", "*doendo*" y con "*golfadas ânsias*", conforme expresó. Para él, el amor fugaz de Violanta fue un golpe cruel. No es de extrañar que el nombre del personaje haga referencia a la palabra violencia. Violanta es el prototipo de Gertrudes, que cambió al difunto por otro, haciendo que el hijo concluya que el amor de las mujeres es efímero.

La felicidad duradera y la relación exitosa son tan imposibles en la obra azevediana que parece que el dios Cupido siempre falla el objetivo (GESTEIRA, 2003). Así, el amor de Violanta es corto como "inscripción del anillo", como metaforizó el príncipe danés.

2.5 Regreso del fantasma

En el acto III, escena IV, el príncipe le cuenta a su madre que su padre fue asesinado por Cláudio. Ante la incredulidad de la Reina, Hamlet tiene un ataque de ira. Polônio, que estaba escondido, intenta protegerla, pero es asesinado por el muchacho. En consecuencia, el fantasma del padre regresa para apaciguar la situación y ayudar a la viuda. Sólo Hamlet lo ve. Gertrudes indica que Hamlet estaba delirando. A continuación, el académico le contesta: "*Delírio! Meu pulso é como o teu/ Seu ritmo é normal. Não é loucura / O que eu disse*" (SHAKESPEARE, 2008, p. 484).

En *Noite na taverna*, em el capítulo sobre el relato de Cladius Hermann, ya comentado, se encuentra esa cita en inglés: "...*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 del autor).

En el principio del capítulo, el personaje enfatiza la veracidad de su relato, mencionando que no se trataría de un delirio, una locura, una ebriedad o una leyenda, pero de un hecho que vivió. Además, así como Gertrudes, que pensaba que su hijo estaba loco, los compañeros dicen lo mismo de Cláudio. De ese modo, el epígrafe imprime la veracidad de la narración y asocia las dudas de los taberneros a la incertidumbre de Gertrudes. Concerniente a la aparición, vuelve a aparecer lo macabro en detrimento de la insuficiencia de la ciencia ante los misterios de la existencia (CUNHA, 1998).

2.6 Ofélia

En el acto IV, Laertes, el hijo de Polônio, regresa a Dinamarca, cuando se entera de que su padre fue asesinado y enterrado a ciegas. Ofélia se vuelve loca, se viste de novia, va a la orilla de un río, intenta poner su guirnalda en la rama de un árbol, cae al agua y se ahoga. Álvares de Azevedo cita indirectamente en el poema "A harmonia" (*Lira dos vinte anos*) el fin 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).

En “A harmonia”, Ofélia es comparada con Malibran, que, según Gomes (1961), era una célebre artista italiana, idolatrada por los románticos por su belleza y su habilidad musical. En el poema, el yo lírico estaba enamorado de una mujer idolatrada por varios jóvenes. Sin embargo, *“Manchou no teu regaço as roupas santas / Porque deixavas encostada ao seio / A cabeça febril do libertino?”* (p. 159). Para los románticos, la pérdida de la virginidad convertía a la mujer en algo manchado y despreciable, por lo que los pretendientes la abandonaban como a un libertino fastidiador.

El yo lírico sigue amándola: *“Pranteio teu viver e te perdôo!”* (p. 159). Ofélia también fue engañada por las declaraciones amorosas de Hamlet, aunque no perdió su virginidad. Bradley (2009) justifica que el desprecio de Hamlet por Ofélia fue ocasionado por la misión de venganza y el presentimiento de muerte inminente, habiendo preferido, entonces, no distraerse ni apegarse a alguien más.

La desilusión de Ofélia es retratada cuando se viste de novia y arroja su corona de flores al torrente, mostrando que toda esperanza de matrimonio se perdió en las corrientes. El personaje de “A harmonia”, tras ser engañada por las promesas de matrimonio del libertino, pierde su ramo, que cae simbólicamente *“Na torrente fatal soltava rindo / E as sentia boiando solitárias / As flores da coroa, como Ofélia!...”* (p. 158, 159). Según 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 Cementerio

En el acto V, escena I, mientras hacen la tumba, dos sepultureros hablan si Ofélia merecía un entierro en tierras cristianas, una vez que se había suicidado, aunque los magistrados lo habían decretado como muerte accidental. Hamlet se dirige a los funcionarios, para saber quién fue el suicida, y ellos le muestran el cráneo del bufón del difunto Hamlet. El príncipe recuerda Yorick y les dice: *“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! Aperta-me a garganta ao pensar nisso" (SHAKESPEARE, 2008, p. 522).

Este fragmento de Hamlet es citado indirectamente por Álvares de Azevedo en el poema "Glória moribunda", de *Poesias diversas*, como señala Gomes (1961). En la primera estrofa, muestra: "*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).

El yo lírico azevediano levanta una calavera, como el príncipe danés. En "Glória moribunda", la calavera pertenecía a un *poeta*, mientras que en la obra shakespeariana pertenecía al *bufón*; calaveras de artistas. Igual a Hamlet, que mira detenidamente la calavera y recuerda algunos detalles faciales del difunto, el yo lírico azevediano tiene la misma ensoñación: "*Esta fronte era bela. Aqui nas faces / Formosa palidez cobria o rosto / Nessas órbitas – ocas, denegridas! / Como era puro seu olhar sombrio!*" (p. 293). Así como el príncipe, que recuerda lo extrovertido y fantasioso que era Yorick, el yo lírico azevediano dice que: "*Quando o reflexo do viver fogo / Ali dentro animava o pensamento*" (p. 293) y "*Olha-a comigo! Que espaçosa fronte! / Quanta vida ali dentro fermentava / Como a seiva nos ramos do arvoredado*" (p. 293).

Hamlet menciona que no había quedado nada del fiel cómico, todo estaba desencarnado y descompuesto. De la misma manera, el yo lírico azevediano expresa: "*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).

Cuando era niño, Hamlet dijo que besaba los labios de Yorick y montaba en su espalda. El yo lírico dice que su interlocutor le besaría en el pasado, entonces por qué disgustarse de levantarla ahora: "*Tu outrora talvez desses-lhe um beijo; / Por que repugnas levantá-la agora?*" (p. 253).

En el acto V, escena I, Laertes y el cortejo fúnebre entran en el cementerio, llevando el cuerpo de Ofélia con ellos. Hamlet escucha a la Reina decir que la difunta sería su nuera y oye a su hermano maldecirlo y jurarle venganza. Entonces, descubre quién descansaría en esa tumba. Finalmente, Laertes ordena: "*Deita-a pois por terra, e dessa carne / Bela e impoluta brotarão violetas*" (SHAKESPEARE, 2008, p. 524).

Spurgeon (2006, p. 74) cita que Shakespeare "[...] ama 'o doce cheiro de diferentes flores' [...] a doçura da violeta, da madressilva silvestre, da rosa adamascada", ya que son símbolos de paz,

harmonia e beleza. Gomes (1961, p. 210) reitera que Ofélia es “[...] *um símbolo impecável de inocência, candura e docilidade filial*”. Esta petición del personaje es citada en el epígrafe de “Anjinho”, poema de la primera parte de *Lira dos vinte anos*: “*And from her fair and unpolluted Flesch / May violets spring! / HAMLET*” (AZEVEDO, 2000, p. 126, grifos del autor).

En “Anjinho”, se ve la despedida del yo lírico a su amada, similar a la de Laertes a Ofélia. En los versos introductorios, el yo lírico pide que no lloren por su amada, porque ella vivía en el cielo, transfigurada en criatura angelical; la petición se subraya también en el primer verso de la sexta estrofa, en el noveno, en el undécimo y en el decimocuarto.

Esta negación al lloro hace referencia a la actitud de Laertes cuando supo que su hermana había muerto, en el acto IV, escena VII, cuando expresa que no derramaría ninguna lágrima, una vez que Ofélia ya estaba empapada con mucha agua, aludiendo al ahogamiento. Además, Laertes pide al Rey y a la Reina que contengan su llanto.

Así como Ofélia, que se ahogó, hay varios versos que sugieren la misma muerte al personaje azevediano. Por ejemplo, los versos tercero, cuarto, quinto y sexto de la undécima estrofa: “*Tendo no lábio um sorriso / Ela foi-se mergulhar / Como pérola no mar / Nos sonhos do paraíso!*” (p. 128); y el cuarto, quinto y sexto versos de la décimatercera estrofa: “*Chora a onda quando vê / A boiar um irerê / Morta ao sol do meio-dia?*” (p. 128). Se observan expresiones como bucear y flotar, que hacen referencia al ahogamiento.

Ante el cadáver de Ofélia, el hermano dijo que era pura e inmaculada, cuyas características son mencionadas por el yo lírico azevediano en la cuarta estrofa: “*Tão cedo! que ainda o mundo / O lábio visguento, imundo / Lhe não passara na roupa!*” (p. 127); en el tercero y cuarto versos de la octava estrofa: “*Alguma estrela perdida, / Do céu coroada donzela*” (p. 127); y en el quinto y sexto versos de la décima segunda estrofa: “*E pranteia a noite bela / Pelo astro, pela donzela / Mortas na terra ou no céu?*” (p. 128). Se ve que, igual a Ofélia, que murió virgen, la amada del yo lírico azevediano pereció casta.

Además, Laertes anhelaba que el cadáver de su hermana hiciera germinar la tierra para que nacieran las violetas, en el poema azevediano se observan varias comparaciones de la amada con las flores, como, por ejemplo, en el quinto verso de la quinta estrofa: “*E essa florzinha no sonho*” (p. 127); en el cuarto verso de la décima estrofa: “*Era uma flor de palmeira*” (128); y en el segundo verso

de la décima primera estrofa: "*Pela rosa perfumada*" (128). Mientras el cuerpo de Ofélia sería fertilizante para las violetas, la amada azevediana es relacionada con las propias flores.

Laertes expresa al sacerdote que su hermana sería un ángel en el cielo. El yo lírico azevediano también estaba convencido de que su amada sería un ser angelical. Los versos segundo y tercero de la primera estrofa muestran: "*Era um anjinho do céu / Que outro anjinho chamou!*" (p. 126), cuyas frases se repiten en las estrofas novena y décimocuarta. Además, el cuarto verso de la tercera estrofa reitera: "*Nem gemia o anjo lindo*" (p.127).

La Reina, que estaba presente en el funeral, llama a Ofélia de *sweet maid*, que puede traducirse como "dulce doncella". Por otra parte, el personaje azevediano es comparado con un niño, ya que la virginidad es inherente a los infantes. Por ejemplo, en el primer verso de la segunda estrofa: "*Pobre criança! dormia!*" (p. 126), en el quinto verso de la tercera estrofa: "*E a criança adormecida*" (p. 127), en el segundo verso de la quinta estrofa: "*Como a criança era linda*" (p. 127), y en el segundo verso de la octava estrofa: "*Que embalava essa criança*" (p. 127).

Las reflexiones sobre la muerte de Yorick y Ofélia atestiguan 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). En la obra azevediana, la muerte también es vista como un proceso genético espontáneo hacia la conquista libertaria de la inmortalidad (SOARES, 1989).

2.8 Venganza

En el acto V, escena II, Gertrudes bebe el vino envenenado destinado a su hijo. Al verla morir, Hamlet se distrae y es golpeado por la esgrima contaminada de Laertes. A su vez, lleva a cabo su venganza contra Laertes y Cláudio. Al ver a su leal amigo a punto de morir, Horácio dice: "*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).

Esa despedida fue citada por Álvares de Azevedo en el discurso fúnebre de su amigo universitario Feliciano Coelho Duarte: "*Now cracks a noble heart. Good night!... / And flights of angels sing thee to thy rest!*" (AZEVEDO, 2000, p. 767, grifos del autor). El poeta brasileño termina su discurso

parafraseando la despedida de Horácio y rogando por la protección angelical a su querido compañero de las 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).

El amor del poeta romántico por el drama hamletiano era tan fuerte que incluso lo citaba en sus discursos fúnebres, normalmente subrayando el tema de la muerte, que también impregnó toda su obra y su vida personal, siendo *“[...] 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).

Consideraciones finales

Se hace evidente, por lo tanto, que Álvares de Azevedo insertó numerosos epígrafes hamletianos en sus textos, apropiándose de los personajes, como el espíritu del Rey Hamlet, Yorick, Ofélia y Laertes; o de la trama de la obra como la muerte en las aguas de la heroína citada.

Además, los personajes azevedianos debaten sobre cuestiones metafísicas, como la existencia del alma; parafrasean frases dichas por Hamlet, como la repetición de "palabras"; y citan el príncipe danés para ejemplificar sus acciones.

Asimismo, el joven escritor asimila las discusiones del drama sobre lo fantasmagórico, el enigma y la inevitabilidad de la muerte y su relación con el sueño o la destrucción eterna, el mundo como lodo, el libre albedrío en detrimento de la concepción del destino, la felicidad y la unión amorosa efímeras, el suicidio y la amada comparada con la castidad de las flores que impregnan todo el Romanticismo.

Finalmente, el joven licenciado eligió los pasajes hamletianos que mejor se ajustaban a las propuestas discutidas por la corriente literaria romántica y a su genio creativo. En resumen, el ultrarromántico absorbió el drama que coincidía precisamente con su temperamento poético.

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. *Obras completas*. 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. *Obras completas*. 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. *Obras completas*. 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.