



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS E ESPANHOL

ALEXANDRE SILVA DA PAIXÃO

A APROPRIAÇÃO AZEVEDIANA DE SHAKESPEARE:
O MUNDO INTEIRO É UM PALCO

SÃO CRISTÓVÃO

2021



ALEXANDRE SILVA DA PAIXÃO

A APROPRIAÇÃO AZEVEDIANA DE SHAKESPEARE:
O MUNDO INTEIRO É UM PALCO

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Universidade Federal de Sergipe como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciado Pleno em Letras - Português e Espanhol.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

SÃO CRISTÓVÃO
2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALEXANDRE SILVA DA PAIXÃO

A APROPRIAÇÃO AZEVEDIANA DE SHAKESPEARE:

O MUNDO INTEIRO É UM PALCO

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciado Pleno em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal de Sergipe, pela seguinte banca examinadora:

Alexandre de Melo Andrade

Nome do orientador

Universidade Federal de Sergipe

Afonso Henrique Fávero

Nome da(o) primeira(o) examinadora(or)

Universidade Federal de Sergipe

Leonardo Vicente Vivaldo

Nome da(o) segunda(o) examinadora(or)

Universidade Estadual Paulista/Araraquara

São Cristóvão, 15 de julho de 2021.

Dedico este trabalho a Wellington da Paixão, meu irmão, Wilson da Silva, meu tio, e José Vagner Santos, meu primo, que adormeceram na morte durante minha graduação.

AGRADECIMENTOS

A priori, agradeço a Jeová, o Soberano Senhor do universo, pela dádiva da vida e pela ajuda em sentido físico, mental e espiritual para que eu lutasse por meus sonhos.

Aos meus irmãos consanguíneos e espirituais pelo amor leal.

Aos meus pais, Luzia da Silva e João da Paixão, por me amarem genuinamente, por me educarem moral e eticamente, pela confiança em meu potencial e por compreenderem minha ausência constante.

Ao professor Alexandre Andrade por ter me dado a oportunidade de fazer minha primeira pesquisa científica no PIBIC, por ter me concedido o privilégio de tê-lo novamente como orientador e pelos seus comentários, instruções e exemplo que me ajudam a evoluir academicamente.

A todas(os) as(os) docentes do DLEV, principalmente a Afonso Fávero, a Antônio Félix, a Carlos Japiassú, à Denise Cardoso, à Flávia Rocha, à Josalba Fabiana, a José Galvão e à Thaysa Mércia pelas aulas e eventos inesquecíveis.

A todas(os) as(os) docentes do DLES, sobretudo à Acássia dos Anjos, à Alessandra Corrêa, à Célia Navarro, à Dóris Matos, à Joyce Palha, à Roana Rodrigues e à Sabrina Lafuente por terem me ensinado a deslumbrante língua castelhana.

A todas(os) as(os) amigas(os) que tive o prazer de conhecer na graduação e que estiveram comigo nos momentos mais alegres e difíceis, especialmente a Aderjan Albert, a Alexander Vilares, a Carlos Filipe, a Charliton Luiz, à Cledja Nascimento, à Débora Alves, à Evely Gabriela, a Jefferson Dantas, a Givanildo Feitosa, à Jakelliny Almeida, a Jânio Vieira, a João Victor, à Januária Rocha, à Lívia Maria, à Maria Julie, à Marquize Santos, à Roberta Santos, à Thaís dos Santos, a Victor Gabriel e a Wesley Aquino.

A grandes amigos(as) de infância e do cotidiano: a Alfredo Brito, a Américo dos Passos, a Anderson Cruz, a Danilo Lisboa, a David Santos, a Djair da Paixão, a Heleno Brito, a Jeferson Vitório, a Joel Travassos, a José Augusto, a Kelvin Mateus, a Lucas Santos, a Márcio Fonseca, à Nicolay Rocha e a Rafael de Jesus pelas palavras e mensagens de encorajamento oportunas.

A todas(os) as(os) supervisoras(es) de estágio e de projetos de ensino, particularmente à Guaraci Marques, a Marcelo Marinho, a Márcio Figueiredo e à Patrícia Gonzaga por terem me ensinado metodologias de ensino inovadoras.

À UFS, minha casa de erudição, pelo acolhimento, às(aos) funcionárias(os) da instituição pelo trabalho dedicado e à banca examinadora pela análise e avaliação do *corpus*.

Junto do leito meus poetas dormem
- O Dante, a *Bíblia*, Shakespeare e Byron –
(AZEVEDO, 2000, p. 208, grifo do autor)

RESUMO

William Shakespeare nasceu em *Stratford-upon-Avon*, Inglaterra, em 1564, e faleceu na mesma cidade em 1616, sendo considerado o maior dramaturgo da literatura mundial, cuja obra dramática se divide em três grandes gêneros: tragédias, comédias e peças históricas. No Brasil, no século XIX, a obra shakespeariana foi recebida e aceita 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 ao dramaturgo inglês 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 que foram mencionadas em seus textos. Além do mais, intenta-se dissertar como a apropriação azevediana de *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Rei Lear*, *O mercador de Veneza*, *I Henrique IV*, *III Henrique VI* e *Henrique VIII* citadas em *Lira dos vinte anos*, *Poesias diversas*, *O poema do Frade*, *O Conde Lopo*, *Noite na taverna*, *O livro de Fra. Gondicário*, *Estudos literários* e *Discursos* dão ênfase, sentido, significância, dramaticidade e valor estético aos escritos azevedianos. 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), cujos autores supracitados não se debruçaram minuciosamente, por isso esse trabalho objetiva explicar com mais detalhes esse assunto abandonado. A partir de uma análise qualitativa, vários textos foram analisados, buscando similitudes e contrastes entre os autores, verificando como ocorreu a assimilação azevediana. No entanto, esse *corpus* não tenta escanear todas as alusões à obra do dramaturgo Renascentista, já que algumas estão bem camufladas, possibilitando considerá-las em projetos posteriores. 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. William Shakespeare.

ABSTRACT

William Shakespeare was born in Stratford-upon-Avon, England, in 1564, and died in the same city in 1616, being considered the greatest dramatist in world literature, whose dramatic work is divided into three big genres: tragedies, comedies and historical plays. In Brazil, in the nineteenth century, Shakespeare's work was received and accepted with appreciation by readers, critics, playwrights and writers who, in turn, appropriated unforgettable passages, citing them in their productions. This research is linked to a comparative literature and aims to show an overview of the quotations to the English dramatist that are observed in the work of Álvares de Azevedo (1831 - 1852), poet of the second Brazilian romantic generation, in order to report them to the themes addressed by the young writer, discovering why and for what they were mentioned in their texts. Furthermore, it is intended to discuss how the azevedian season of *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Othello*, *King Lear*, *The Merchant of Venice*, *I Henry IV*, *III Henry VI* and *Henry VIII* quoted in *Lira dos vinte anos*, *Poesias diversas*, *O poema do Frade*, *O Conde Lopo*, *Noite na taverna*, *O livro de Fra. Gondicário*, *Estudos literários e Discursos* give emphasis, meaning, significance, drama, and aesthetic value to azevedian writings. Furthermore, scholars who have noticed the presence of the English in the romantic poet are genius, such as Gomes (1961), Prado (1996), Assis (2000), Cândido (2000), Monteiro (2000), Romero (2000), Stegagno-Picchio (2000) and Amaral (2006), whose aforementioned authors did not go into detail, so this work aims to explain this abandoned subject in more detail. From a qualitative analysis, several texts were analyzed, looking for similarities and contrasts between the authors, verifying how the azevedian assimilation occurred. However, this corpus does not attempt to scan all allusions to the work of the renaissance playwright, as some are well camouflaged, making it possible to consider them in later projects. Thus, the most explicit mentions are presented, such as direct quotes from verses, indirect quotes from scenes and characters.

Keywords: Álvares de Azevedo. Appropriation. Comparative literature. William Shakespeare.

RESUMEN

William Shakespeare nació en *Stratford-upon-Avon*, Inglaterra, en 1564, y murió en la misma ciudad en 1616, siendo considerado el mayor dramaturgo de la literatura mundial, cuya obra dramática se divide en tres grandes géneros: tragedias, comedias y obras históricas. En Brasil, en el siglo XIX, la obra shakespeariana fue recibida y aceptada con aprecio por los lectores, críticos, teatrólogos y escritores que, a su vez, se apropiaron de pasajes inolvidables, citándolos en sus producciones. Esta investigación está vinculada a la literatura comparada y aspira mostrar un panorama de las citas al dramaturgo inglés que se observan en la obra de Álvares de Azevedo (1831-1852), poeta de la segunda generación romántica brasileña, con el fin de relacionarlas a los temas abordados por el joven escritor, descubriendo porqué y para qué fueron mencionadas en sus textos. Por otra parte, se pretende discutir cómo la apropiación azevediana de *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Rey Lear*, *El mercader de Venecia*, *I Enrique IV*, *III Enrique VI* y *Enrique VIII* citadas en *Lira dos vinte anos*, *Poesias diversas*, *O poema do Frade*, *O Conde Lopo*, *Noite na taverna*, *O livro de Fra. Gondicário*, *Estudos literários* e *Discursos* dan énfasis, sentido, significación, dramaticidad y valor estético a los escritos azevedianos. Además, se abordan estudiosos que notaron 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), cuyos autores mencionados no trabajaron detalladamente, por lo que este trabajo pretende explicar con más detalles ese asunto abandonado. A partir de un análisis cualitativo, se analizaron varios textos, buscando similitudes y contrastes entre los autores, verificando como ocurrió la asimilación azevediana. Sin embargo, este *corpus* no intenta escanear todas las referencias a la obra del dramaturgo Renacentista, ya que algunas están bien camufladas, posibilitando considerarlas en proyectos posteriores. Así, se presentan las menciones más explícitas como citas directas de versos, indirectas de escenas y personajes.

Palabras clave: Álvares de Azevedo. Apropiación. Literatura comparada. William Shakespeare.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Shakespeare no teatro brasileiro.....	15
REVISÃO CRÍTICA	17
ÁLVARES DE AZEVEDO: LEITOR E COMPARATISTA	21
Leitor	23
Comparatista	25
AS TRAGÉDIAS SHAKESPEARIANAS	30
HAMLET NA OBRA AZEVEDIANA	31
O fantasma	31
Palavras, palavras, palavras.....	33
Ser ou não ser	34
A ratoeira.....	39
Retorno do fantasma	41
Ofélia.....	42
Cemitério.....	43
Vingança	48
ROMEU E JULIETA NA OBRA AZEVEDIANA	49
Baile	49
Encontro à janela.....	51
Suicídio	56
OTELO NA OBRA AZEVEDIANA	63
Pena.....	64
Desdêmona.....	65
A imitação azevediana	68
REI LEAR NA OBRA AZEVEDIANA	70
Coração quebrado.....	70
Cordélia	71
AS COMÉDIAS SHAKESPEARIANAS	71
O MERCADOR DE VENEZA NA OBRA AZEVEDIANA.....	71
Lorenzo e Jéssica.....	72
Graziano e Nerissa	73
AS PEÇAS HISTÓRICAS SHAKESPEARIANAS	75
I HENRIQUE IV NA OBRA AZEVEDIANA.....	76
Falstaff.....	76

III HENRIQUE VI NA OBRA AZEVEDIANA	79
Sono.....	79
HENRIQUE VIII NA OBRA AZEVEDIANA	81
Lágrima	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

Descansem o meu leito solitário
 Na floresta dos homens esquecida,
 À sombra de uma cruz, e escrevam nela:
 – Foi poeta – sonhou – e amou na vida. –
 (AZEVEDO, 2000, p. 189)

Barbara Heliadora (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. De acordo com Heliadora (1997), algumas décadas após um intenso e prolongado conflito pelo reinado inglês, cuja batalha se intitulou “Guerra das Rosas”, em 1558, Elizabeth I torna-se rainha, dando início a imemorable *Era elisabetana* da dinastia *Tudor*. Neste contexto de transição política renascentista, o escritor nasce 6 anos depois que a monarca é coroada. Segundo a autora, Shakespeare foi privilegiado por ter nascido neste contexto político inglês, visto que a maior parte do período que abrange sua vida, a pátria estava sob a liderança da rainha supracitada, governante culta e amante das artes cênicas, que estimulou a difusão e a instalação do teatro em todo país. Outra variável favorável é que, em 1500, a língua inglesa passa por uma renovação lexical e gramatical, possibilitando que autores indoutos pudessem produzir e levar as peças aos palcos com mais facilidade. Heliadora (2004, p. 26) cita que

[...] Como acontece em todas as línguas, é com a ortografia e a gramática estabilizadas que surge um maior número de vocábulos novos. Parece que, com a segurança das formas gramaticais, as pessoas começam a se sentir mais livres para expressarem um número maior de idéias. Dentro desse contexto aparecem mais escolas, o que viabiliza o processo do ensino.

Heliadora (2008) discorre que o primórdio do teatro elisabetano vem dos saltimbancos, artistas que viajavam por todo o reinado, encenando peças que atraíam e fascinavam o público. Tais encenações obtiveram um sucesso estrondoso, principalmente pela abordagem de temas associados ao cotidiano dos espectadores. Heliadora (1997, p. 4) menciona que

[...] o teatro no qual Shakespeare fez seu caminho é herdeiro direto do palco móvel, da plataforma sobre rodas, desses atores piedosos e amadores, graças aos esforços daqueles que, ao longo de décadas, gostaram tanto de representar que abandonaram seus ofícios de origem e acabaram passando de amadores apaixonados a profissionais.

Vale ressaltar que, inspirado nos *pageants*, palcos sobre rodas, em 1576, foi criada a primeira casa de espetáculos por James Burbage, na qual foi possível fixar os artistas populares

para trabalharem regularmente em um mesmo *locus*. Com o fim da vida artística ambulante, os atores tiveram mais tempo para se dedicarem aos ensaios, já os dramaturgos foram incumbidos exclusivamente de elaborar os *dramatis personae*.

Para Heliadora (2008), ainda que se saiba pouco sobre o tipo de pessoa que foi Shakespeare, ou seja, sua cronologia familiar, infância, adolescência e grande parte da fase adulta, pode-se afirmar que se têm mais informações disponíveis sobre o escritor do que seus contemporâneos famosos como Robert Greene, Thomas Nashe e George Peele.

Heliadora (2005) destaca que é possível traçar cronologicamente a 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 gigante. Chegando à nova estadia, desempenhou diversos trabalhos como de *whittawer* (curtidor de couros), *glover* (luveiro), *butcher* (açougueiro de carne ovina), *aletaster* (provador de cerveja) e *constable* (um tipo de delegado de polícia).

John Shakespeare atingiu o ápice profissional e econômico quando adentrou na política, tornando-se *alderman* (vereador) e finalmente *bailiff* (prefeito). À proporção que prosperava, angariou várias casas; em uma delas, que comprou na Rua Henley, nasceu William Shakespeare da terceira gestação do casal. O jovem cresceu em um ambiente razoavelmente confortável, já que além da prosperidade comercial, o pai possuía regalias provenientes do cargo público.

A vida escolar do jovem William começa ao ingressar no ensino básico chamado de *petty school*, em que as crianças aprendiam o alfabeto e alguns conceitos teológicos. *A posteori*, ingressou no *grammar school*, a segunda etapa da educação básica, aprendendo gramática latina, lógica, retórica, aritmética, geometria, astronomia, música e literatura clássica, lendo autores como Catão, Terêncio, Cícero, Virgílio, Horácio, Juvenal, Marcial, Plauto, Plutarco, Esopo, Sêneca e Ovídio. No *grammar school*, a Bíblia também era estudada com regularidade, por isso é notável a referência à obra cristã nas suas peças.

Após concluir o ensino básico, mesmo sedento pelo conhecimento, Shakespeare não adentrou à universidade. Vários críticos afirmam que o ensino superior era imprescindível para que alguém conseguisse produzir peças com um arsenal robusto de conhecimento científico, histórico e político. No entanto, descobertas constataam que o *grammar school* era suficiente para capacitar um jovem elisabetano à vida profissional e artística. Dessa forma, pode-se dizer que o fato de o dramaturgo não ter tido experiência acadêmica, não o tornou descapacitado para escrever obras esplêndidas e universais.

Para falar da formação intelectual shakespeariana, é essencial frisar a contribuição da Igreja Anglicana em tal processo. Segundo Heliodora (2005), Shakespeare e sua família iam todos os domingos à igreja, já que a frequência era obrigatória para todos os elisabetanos. No templo, eram lidas as *Homilies*, conjunto de dogmas políticos e teológicos criado por um grupo de sacerdotes, a fim inculcar valores cívicos aos súditos do reino como a obediência irrefutável e pacífica ao rei. Em 1547, foi publicado o *First Book of Homilies*, primeiro volume composto por 12 homilias, cuja décima era indispensável à leitura semanal, que defendia “o direito divino dos reis, a doutrina de não resistência, o princípio da obediência passiva e a natureza pecaminosa da rebelião” (HELIODORA, 2005, p. 67). Por intermédio das *Homilies*, Shakespeare desenvolveu seu pensamento político que se nota em pelo menos 22 obras, principalmente, ao retratar a figura do rei nas peças históricas.

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 tomou uma das decisões mais importantes e desafiadoras de sua vida, deixou sua cidade natal e seus familiares para ir a Londres, centro econômico, político e cultural da Inglaterra. O intelectual não almejava ter um nome célebre, só queria crescer profissionalmente para dar uma perspectiva de vida melhor a seus entes queridos.

Em 1592, poucos anos após sua chegada ao polo londrino, Shakespeare já havia angariado a alcunha de “excelente teatrólogo”. Heliodora (2005) ressalta que Robert Greene, um dos pioneiros do teatro elisabetano, à beira da morte, escreveu um panfleto, cujo título era “Um vintém de sabedoria comprado com um milhão de sofrimento”, no qual há uma alusão a Shakespeare, chamando-o de

[...] corvo arrivista, embelezado com nossas penas, que com seu *Coração de tigre envolvido na pele de um Ator* supõe ser tão capaz de compor bombásticos versos brancos como o melhor de vocês: e sendo um absoluto *Johannes factotum*, é, em seu próprio conceito, o único Sacode-cenas do país (HELIODORA, 2008, p. 23, grifos da autora).

O termo “Sacode cenas”, em inglês *Shakescene*, é uma aglutinação do nome do dramaturgo com o termo cena. Ademais, a frase “Coração de tigre envolvido na pele de um Ator” é uma citação direta de *Henrique VI*, ato I, cena IV, em que a rainha Margarida é descrita exatamente com tal expressão. O sucesso obtido tão rápido por Shakespeare causou ciúme e inveja a vários dramaturgos da época, pois sentiram que estavam diante da maior promessa do

teatro inglês que, mais cedo ou mais tarde, teria destaque no teatro nacional e mundial. Ninguém cobiça a obra de escritor medíocre nem o rivaliza.

No mesmo ano do panfleto, uma epidemia de peste fechou os teatros elisabetanos, cujo período Shakespeare aproveitou para escrever dois poemas longos intitulados *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*, que dedicou ao Conde de Southampton. Em 1594, quando se controlou a doença, 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 pela homenagem poética (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, que possuem características próprias, enquanto que

[...] nas comédias, são examinadas as relações interpessoais, expressadas principalmente por intermédio do amor; nas peças históricas são examinadas as relações do indivíduo com sua sociedade, seu Estado, expressadas principalmente por intermédio das lutas pelo poder; e, finalmente, nas tragédias, são examinadas as relações do homem com o universo, por intermédio de situações externas, nas quais valores últimos devem ser avaliados e postos à prova. Poderíamos, talvez, dizer que a separação dos grupos é válida porque a comédia trata de conflitos conciliáveis, as peças históricas, de conflitos arbitrados pela confrontação da força, e as tragédias, de conflitos irreconciliáveis (HELIODORA, 2004, p. 67).

A partir desses três conjuntos dramáticos, durante 20 anos de intensa produção, 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. Muitos se perguntam se um autor renascentista ainda é útil para a modernidade, cuja resposta é óbvia no caso do Bardo inglês que tinha a “capacidade de investigar e compreender a fundo os processos do ser humano, tanto em sua condição de indivíduo como de integrante de um grupo social” (HELIODORA, 2008, p. 8). Em Shakespeare, o discernimento aguçado da essência humana é atemporal à maneira das obras sagradas. Para Bloom (2019, p. 34), “Shakespeare no sólo es por sí mismo el canon occidental; se ha convertido en el canon universal, tal vez el único que puede sobrevivir al actual envilecimiento de nuestras instituciones de enseñanza, aquí y en el extranjero”.

Shakespeare no teatro brasileiro

No Brasil, no século XIX, a obra shakespeariana é recebida e aceita com apreço pelos leitores e críticos, até mesmo vários autores desse período se apropriaram de cenas marcantes, citando-as sobremaneira. Segundo Gomes (1961), em *Shakespeare no Brasil*, os dramas shakespearianos chegam à pátria amada de forma indireta através de adaptações inglesas e francesas. João Caetano, ator carioca e criador do teatro brasileiro, em 1835, encenou e dirigiu as peças *Os túmulos de Verona ou Julieta e Romeu*, *Os terríveis efeitos do ódio de Verona ou Julieta e Romeu*, *Coriolano em Roma*, *Otelo de Ducis* e *Hamlet*. Em 1848, produziu *Shylock ou a terrível vingança de um judeu*. Em 1843, representou *Macbeth de Ducis*. Essas peças continham sutis modificações das obras originais. Ao serem encenadas em São João de Itaboraí, Rio de Janeiro, migraram para outras regiões do país.

Com o impulso extraordinário de João Caetano, em 1855, é fundado *O Teatro do Ginásio Dramático*, onde foram encenadas peças de grandes escritores da época como Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Quintiliano Bocayuva, Machado de Assis e vários outros. Por exemplo, o primeiro escreveu o drama *Leonor de Mendonça*, imitando *Otelo*.

Posteriormente, surgiram companhias teatrais incríveis, dentre as quais, em 1871, destacou-se *A companhia italiana de Ernesto Rossi*, que representou *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*. Nesse mesmo ano, o italiano Tomás Salvini também encenou *Otelo* e *Hamlet*, obtendo merecidos elogios por sua deslumbrante atuação. Em 1879, o italiano Rossi estreou *Ricardo III*, *Coriolano*, *O mercador de Veneza* e *Rei Lear*. Então, nota-se que

[...] a introdução do teatro de Shakespeare no Brasil não podia ter sido mais condigna: os dois grandes artistas (Ernesto Rossi e Tomás Salvini), que figuravam entre os mais aplaudidos do século, atravessaram o Atlântico para revelar a grandeza daquele teatro ao Novo Mundo, desmoralizando, assim, definitivamente, a intrujice das imitações francesas (GOMES, 1961, p. 20, acréscimo meu).

De 1882 a 1895, outras companhias teatrais italianas vieram ao Brasil, vale citar a companhia italiana de Giacinta Pezanna Gualtieri, que pela primeira vez mostrou uma versão feminina de *Hamlet*; a companhia de teatro do italiano Emmanuel, que fez várias turnês, apresentando *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Rei Lear* e *O mercador de Veneza*; as companhias de Andréa Maggi, de Enrico Novelli e de Ermete Novelli, que as encenaram também e de forma inédita *A Megera Domada*. Somando-se, oito companhias italianas foram fundamentais na introdução e difusão de Shakespeare nos palcos brasileiros, recebendo um *feedback* favorável dos espectadores que entraram em contato com a obra do dramaturgo inglês.

As primeiras traduções de Shakespeare ao português ocorreram em Portugal. *Otelo*, em 1874, *Hamlet*, em 1877, e *O mercador de Veneza*, em 1879, foram traduzidos por D. Luís de Bragança. *Hamlet* também foi traduzido por Bulhão Pato em 1879, por José Antônio de Freitas em 1887 e, por João Félix Pereira em 1889. *O Mercador de Veneza* também foi traduzido por Bulhão Pato em 1881. *Sonho de uma noite de verão* foi traduzida pelo Visconde de Castilho em 1874. No século XIX, houve algumas adaptações, às pressas, em português brasileiro, por José Antônio de Freitas, mas não foram publicadas, sendo utilizadas para espetáculos específicos. Somente em 1933, a primeira tradução publicada de *Hamlet* em português brasileiro foi produzida por Schmidt. Então, é evidente que Álvares de Azevedo (1831-1852) leu Shakespeare no original, visto que as primeiras traduções do português de Portugal foram produzidas 20 anos após seu falecimento, conforme exposto acima. É constatada na biografia do poeta paulista sua proficiência linguística na língua inglesa, que será discutida mais à frente.

REVISÃO CRÍTICA

A minha imitação é
diretamente de Shakespeare. Quando se pode
ir à fonte, não se bebe água nos regos da rua.
(AZEVEDO, 2000, p. 809)

Segundo Carvalhal (2006), 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.

Todo texto é uma reunião de vários anteriores, porquanto não surge do acaso e seu conteúdo não é genuinamente original. Para a literatura comparada, “o processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 2006, p. 51, grifo e parêntesis da autora). Dessa forma, a crença na geração espontânea é definitivamente rompida. Por isso, a autora defende que toda repetição é intencional, cuja meta é continuar, modificar ou subverter o texto antecessor, atualizando-o, renovando-o ou reinventando-o.

De acordo com Carvalhal (2006), a Estética da recepção e a Literatura comparada possuem uma relação complementar, já que além de mostrar que um autor se apropriou de outro, deve-se abordar como esse apropriador obteve acesso à obra precedente. Ao finalizar

cada etapa percorrida, o comparatista terá alcançado o principal objetivo da literatura comparada, que 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, a apropriação ocorre quando o apropriador faz uma colagem de diversos fragmentos textuais, colocando-os em outro contexto que lhe concede uma leitura inovadora. Não obstante, esse processo de reescritura não pode ser confundido com a paráfrase, com a paródia e com o plágio, porque

Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pós-estilo e um contra-estilo, 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. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um *plágio*. 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)

O conceito de apropriação é bem marcante na obra azevediana. Jaci Monteiro, primo, amigo e primeiro organizador da obra completa do jovem romântico, foi um dos pioneiros a fazer um estudo comparatista sobre a apropriação azevediana de Shakespeare. Em um ensaio publicado em 1862, uma década após a morte do consanguíneo, Monteiro (2000, p. 22, grifo meu) citou que

Álvares de Azevedo pertence a essa escola romântica, em que avultam as figuras gigantescas de **Shakespeare**, e Byron e Lamartine. Estudando-os a todos esses grandes mestres – seu estilo possui essa grandeza máscula de idéias, essa elevação de pensamentos, essa beleza de frase, que causam arrebatamento e prazer.

A análise de Monteiro é imperiosa à questão, porque não só se debruçou na obra azevediana, mas também acompanhou boa parte da vida do congênere, sabendo qual era sua preferência literária. Assim, Monteiro constatou que, por intermédio da leitura destes grandes escritores do cânone universal, o jovem paulista angariou as ferramentas estilísticas essenciais ao seu *modus operandi*, compondo as temáticas românticas de seus textos. Para o crítico, a obra azevediana é uma enciclopédia literária formada por traços de composição, episódios e personagens inspirados nas obras que lia e estudava.

Machado de Assis também percebeu que o poeta brasileiro era um leitor assíduo da obra shakespeariana. O comentário do escritor realista merece bastante credibilidade, já que, na própria obra machadiana, há frequentes alusões ao dramaturgo inglês. Machado (2000, p. 25, grifos meus) enfatizou 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. Amava **Shakespeare**, e daí vem que nunca perdoou a tosquia que lhe fez Ducis [...]. De cada um desses caíram reflexos e raios nas obras de Azevedo.

Conforme Machado, o interesse de Álvares de Azevedo pelo teatrólogo britânico não era apenas de um mero leitor, porém, de alguém que amava a obra shakespeariana, relendo-a frequentemente até inculcar cenas marcantes como a de Hamlet segurando a caveira de Yorick, cuja referência será analisada nessa pesquisa. Comentando o prefácio de *Macário*, o romancista carioca (2000, p. 26) menciona que Álvares de Azevedo “sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderón e Eurípedes, como necessária à reforma da arte”. É perceptível que tais autores são extremamente citados pelo poeta paulista não só na peça aludida, mas em diversas outras obras. Pode-se afirmar que essa tríade teatral foi relevante à escrita literária de Azevedo.

Posteriormente, outros críticos, que perceberam a presença shakespeariana no romântico, foram Prado (1996), Romero (2000), Cândido (2000) e Luciana Stegagno-Picchio (2000). O primeiro proferiu convictamente que Shakespeare foi “o escritor que Álvares de Azevedo demonstra ter freqüentado intensa e fervorosamente, seja na vertente trágica – *Hamlet*, *Otelo* – seja na cômica, que o encantava por sua alada fantasia” (PRADO, 1996, p. 137, grifos do autor). Por sua vez, a autora aludida salientou que *Sonhos de uma noite de verão* e *Hamlet* são parafraseados regularmente. Ademais, ela elencou que as personagens shakespearianas ganham novas facetas, Ariel, Calibã e Ofélia são associados ao *spleen*, apesar de, na obra inglesa, não terem tal modo de vida.

Eugênio Gomes, já mencionado, aborda que, no século XIX, é sobressaliente a presença do dramaturgo inglês na literatura brasileira. O crítico mostra que Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Luís Delfino, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Coelho Neto, Machado de Assis e Rui Barbosa se apropriaram das passagens shakespearianas, citando-as abundantemente. Para o estudioso, Álvares de Azevedo foi um dos autores que mais fez alusões ao teatrólogo, afirmando que

[...] Escreveu *Macário e Noites na taverna*, com o pensamento impregnado de Byron, Shakespeare, Goethe e alguns franceses, Musset, sobretudo. Já em 1848 quis fazer uma imitação do 5º ato do Otelo. É de presumir que estivesse então evoluindo para Shakespeare, já que a mania byroniana, como sucede com tôdas as manias, devia estar começando a arrefecer (GOMES, 1961, p. 38, grifos do autor).

Gomes (1961) citou alguns exemplos marcantes dessas apropriações de *Hamlet* nos “Cantos III e IV” do *Poema do Frade*, no “Canto IV” do *Conde Lopo*, nos poemas “Glória Moribunda” e “Ao meu amigo J.F. Moreira” de *Poesias diversas* e no poema “A harmonia” de *Lira dos vinte anos*. Além do mais, apontou que *O mercador de Veneza* é nítido no poema “A cantiga do sertanejo” de *Lira dos vinte anos* e no “Canto III” do *Conde Lopo*. Ademais, mencionou que as personagens Falstaff de *I Henrique IV* e *Macbeth* são aludidas com constância. O pesquisador finaliza o assunto, discorrendo sobre uma citação de *Ricardo III* no *Poema do Frade*.

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, mostrou algumas citações diretas e indiretas e as analisou. O crítico citou uma referência direta de *Romeu e Julieta* no poema “Cismar” (*Lira dos vinte anos*) e algumas referências indiretas da mesma obra em “É ela! É ela! É ela! É ela!”, “Namoro a cavalo”, “A T...” e “Soneto”. Além disso, o autor interpretou o poema “Boêmios” (*Lira dos vinte anos*), enfatizando a relação com *I Henrique IV*. Amaral (2006, p. 30) chegou a três constatações:

Pode-se falar de um caso de efetiva influência da obra de Shakespeare sobre a obra de Álvares de Azevedo, pois a) o poeta leu, comprovadamente, parte da obra de Shakespeare, como provam sua epistolografia e biografia; b) tais leituras tiveram efeito diretamente na criação de suas obras, pertençam elas aos gêneros lírico, dramático ou narrativo, como permite ver a combinação do item "a" com a leitura atenta de sua obra; c) as leituras que fez da obra shakespeariana não agiram sobre sua criação artística à revelia de seu senso crítico, isto é, Álvares de Azevedo não elegeu um modelo ao qual seu poder de criação fosse subjugado, antes soube adaptá-lo em proveito próprio.

Amaral (2006) verificou que Álvares de Azevedo se apropriou da obra shakespeariana para compor sua linguagem dramática, apoderando-se de citações diretas e indiretas, adaptando-as ao Romantismo. Na obra azevediana, é notável que as alusões oriundas do dramaturgo se ajustam à escola literária e à pátria do jovem poeta.

Pode-se notar na obra azevediana muitas citações diretas de obras célebres como *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Rei Lear*, *O mercador de Veneza*, *I Henrique IV*, *III Henrique VI* e *Henrique VIII*, cujas referências foram citadas em *Lira dos vinte anos*, *Poesias diversas*, *Poema do Frade*, *O Conde Lopo*, *Noite na taverna*, *O livro de Fra. Gondicário*, *Estudos literários* e *Discursos*. Além disso, o romântico mencionou o nome de Shakespeare várias vezes nos seus poemas, de personagens destacáveis, dialogou com episódios e imitou traços de composição.

Apesar dos autores supracitados terem considerado a apropriação azevediana do mestre do teatro, não abarcaram a completude desse conteúdo, uma pepita literária que merece maior exploração. Este trabalho pretende contribuir para o estudo da referência azevediana à obra de William Shakespeare, revisitando as contribuições dos críticos abordados e fazendo acréscimos que serão relevantes em explorar aspectos abandonados da obra romântica.

Esta pesquisa se vincula à literatura comparada e almeja mostrar um panorama das citações shakespearianas diretas e indiretas que se observam na obra azevediana, a fim de relacioná-las aos temas abordados pelo jovem poeta, descobrindo o porquê e para que foram referenciadas em seus textos. Além do mais, intenta-se dissertar como essas aparições conferem ênfase, sentido, significância, dramaticidade e valor estético à obra romântica. Além disso, aspirou-se expor como a obra shakespeariana foi acolhida no Brasil e qual sua importância para a literatura brasileira.

Este *corpus* não ambiciona escanear todas as referências à obra shakespeariana, visto que algumas estão bem camufladas, necessitando de um período mais longo para constató-las, outras estão explícitas, contudo, demandariam maior explanação, cujo gênero acadêmico não poderia contê-las. Assim, direciona-se apresentar as menções mais marcantes, por exemplo, as citações diretas de versos, de personagens e de enredos. Por fim, os resultados obtidos serão publicados, discutidos em eventos literários e utilizados para novos projetos.

ÁLVARES DE AZEVEDO: LEITOR E COMPARATISTA

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!
Aqui levei sonhando noites belas;
As longas horas olvidei libando

Ardentes gotas de licor doirado,
Esqueci-as no fumo, na leitura
Das páginas lascivas do romance...
(AZEVEDO, 2000, p. 314)

De acordo com Magalhães Júnior (1971), em *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*, quando foi fundada a Academia de Ciências Jurídicas e Sociais em 1828, pela primeira vez, houve a possibilidade de cursar Direito em terras brasileiras, então vários estudantes que foram à Europa com tal finalidade retornaram à sua pátria natal como o jovem fluminense de ascendência portuguesa Inácio Manuel Álvares de Azevedo, apelidado de Mãozinha devido à mutilação acidental de uma das mãos. Não demorando muito, o bacharel conquista a afeição de Maria Luísa Carlota Silveira Mota, filha de um juiz. Ao descobrir que a adolescente teve encontros às escondidas com o estudante, o pai os obriga a se casarem no mesmo ano. Dois anos depois, nasce o primeiro fruto da relação, uma filha que recebeu o nome da mãe. No ano seguinte, em 12 de setembro de 1831, nasce Manuel Antônio Álvares de Azevedo, que segundo o depoimento de Maria Francisca de Azevedo Amaral, a sexta irmã do poeta, ocorreu na biblioteca da casa do avô materno Joaquim Inácio Silveira da Mota, localizada em São Paulo, cujo local do nascimento, entre os livros, prefigurou o objeto que lhe proporcionaria maior deleite na vida.

O aprendizado poético de Maneco, apelido infantil, começou aos 10 anos quando escreveu uma dedicatória ao pai em francês. Aos 13 anos, também dedica alguns versos à querida irmã Maria Luísa. Em 1847, envia um soneto ao amigo Luís Antônio que só foi publicado em 1945 no *Jornal do Comércio*. Nos anos seguintes, seus versos foram imitações de grandes escritores pelos quais nutria admiração como Gonçalves Dias, Augusto de Queiroga, Byron, Shakespeare, Clément Marot e Alfred de Musset. Essas *mímesis* lhe deram um impulso inicial às suas produções, porque a partir "da imitação é fácil passar às criações, como sucede com os pintores, que na fase inicial, por mero exercício, a fim de conquistarem o domínio do pincel e conhecerem melhor os segredos da mistura das tintas" (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 36).

O adolescente iniciou a vida escolar em 1845, por volta dos 14 anos, no Colégio Stoll, Rio de Janeiro. Com apenas 7 meses de estudos, destacou-se na aprendizagem de línguas como francês e inglês, escrevendo cartas à mãe com fluência nesses idiomas. Com mérito, foi considerado o melhor estudante da instituição. Uma vez que vários professores perceberam que o jovem teria um futuro intelectual prodigioso, o docente Stoll escreve aos pais, afirmando que

Azevedo possuía a maior capacidade cognitiva que havia encontrado na América Latina em um jovem daquela idade.

Em 1844, nas férias, Álvares retorna à São Paulo, mas continua constante nos estudos, contratando professores particulares, cuja ação o motiva a escrever à mãe em 30 de agosto: "Já arranjei mestre de Latim e de inglês e Francês" (AZEVEDO, 2000, p. 780). De novo no Rio, matriculou-se no Imperial Colégio de D. Pedro II, onde estudou outros idiomas como grego e alemão. Em 1847, com 16 anos, ao finalizar o curso preparatório, recebe o título de Bacharel em Letras. Sem descanso, parte para São Paulo, matriculando-se na Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, seguindo o exemplo paterno. Na Academia, a partir da leitura de Byron, em moda, o jovem bacharel aderiu à vida *byroniana*, sendo apreciador assíduo de conhaque e charuto, símbolos de ostentação varonil.

Sobre a vida amorosa do romântico, há infindáveis posicionamentos que se resumem em três: jovem casto, jovem libertino ou "Nem anjo, nem demônio" (ROMERO, 2000. p. 30). O primeiro leva em consideração as cartas em que o adolescente expressou que necessitava encontrar alguém para amar, entretanto não foi correspondido, o segundo se baseia nos textos literários e nos depoimentos de amigos, e o terceiro, em todas essas variáveis mais o contexto histórico novecentista.

Na academia, havia a crença de que um aluno do quinto ano morreria por período. Por exemplo, os amigos Feliciano Coelho Duarte, em 1850, e João Batista da Silva Pereira, em 1851, morreram exatamente nesse semestre letivo. O jovem poeta os homenageou, escrevendo discursos fúnebres inspirados em *Hamlet* que serão analisados posteriormente. Com essas perdas consecutivas, a superstição ganhou maior credibilidade, causando um mal-estar no escritor da *Lira dos vinte anos*, pois estaria no quinto módulo no ano seguinte, cuja má premonição lhe inspirou poemas como "Lembrança de morrer" e "Se eu morresse amanhã".

Em 10 de março de 1852, em um passeio a cavalo, o jovem se acidenta, ocasionando-lhe um tumor na fossa ilíaca, conforme foi diagnosticado. Os médicos italianos Cesare Persiani e Luigi Bompani o operaram cinco dias depois provavelmente sem o recente procedimento anestésico norte-americano. Dia 25 de abril, devido à saúde debilitada pelas feridas insanáveis, pede que realizem um missa em seu quarto, dando o último suspiro próximo às 4h da tarde.

Então, na biografia, Magalhães Júnior (1971) esclarece que o romântico era hábil nas línguas inglesa e francesa, possibilitando que lesse Shakespeare no original ou por meio das traduções de Musset.

Leitor

Em várias obras, Álvares de Azevedo cita o nome de Shakespeare, de personagens ou o título de peças. Por exemplo, no poema “Ideias íntimas” (*Lira dos vinte anos*), há um verso que mostra: “[...] Basta de Shakespeare. Vem tu agora / Fantástico Alemão, poeta ardente” (AZEVEDO, 2000, p. 203). Por mais que pareça uma rejeição à obra shakespeariana, este verso mostra que o jovem paulista desejava beber de outras fontes literárias, a fim de que não fosse considerado um imitador exclusivo do inglês (AMARAL, 2006). Então, fazer a bricolagem dadaísta de outros grandes escritores como o fantástico alemão, Hoffman, tornaria sua obra mais rica em conteúdo. No mesmo poema, mais adiante, o eu-lírico menciona quais eram seus escritores preferidos que gostava de ler à noite à cama: “Junto do leito meus poetas dormem / - O Dante, a *Bíblia*, Shakespeare e Byron / Na mesa confundidos. Junto deles / Meu velho candeeiro se espreguiça / E parece pedir a formatura” (AZEVEDO, 2000, p. 208, grifo do autor). Verifica-se que os autores citados nestes versos foram os mais lidos, apropriados e

À medida que Álvares de Azevedo cola as citações no seu texto, opera-se uma espécie de operação sinérgica, um trabalho de forças textuais solidárias, que se vai transformando num espaço de confrontações, nesse aspecto, agônico. Nesse momento, ele exerce uma arteficialidade, um cuidado meticuloso, — “desenhando” sua própria — “caligrafia”, ultrapassando o escrito do Outro, dando-lhe novos contornos. (SOUSA, 2007, p. 17, aspas da autora).

Na introdução da segunda parte de *Lira dos vinte anos*, o autor romântico avisa aos seus leitores que iriam adentrar em um novo mundo fantástico semelhante à Ilha Baratária mencionada em Dom Quixote “onde Sancho é rei; e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare. Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã” (AZEVEDO, 2000, p. 190). Veem-se as menções a Falstaff de *I Henrique IV* e Ariel e Calibã de *A Tempestade*. Por sua vez, confirma na mesma página seu apreço à “[...] cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 190, grifo do autor).

No final do poema “Boêmios” (*Lira dos vinte anos*), logo depois de Níni narrar sua história mirabolante, faz um autoelogio: “De uma pena melhor; mas desta feita / Não fala Shakespeare, nem Gil Vicente” (AZEVEDO, 2000, p. 231). Uma hipérbole à altura da narração sensacional inspirada em Falstaff que será explanada.

No prefácio de *Macário*, Azevedo mostra que Shakespeare foi um dos autores que lhe inspirou a peça: “O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o grego – a força das paixões ardentes de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 507). O romântico salienta que “Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: - não

importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 509, grifo do autor). Na mesma obra, o protagonista demonstra ter carisma pelos “[...] rasgos de Shakespeare com seus versos ásperos” (AZEVEDO, 2000, p. 551). Além disso, quando Macário duvidou se falava realmente com Satã, o espírito maligno lhe responde mencionando uma personagem de *A Tempestade*: “É nisso que pensavas? És uma criança. Decerto que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre!” (AZEVEDO, 2000, p. 527). Dessa forma, afirmando que o Bardo inglês estava à cabeceira da cama, dando um basta às inúmeras apropriações, fazendo que o eu-lírico se autoelogiasse à base do dramaturgo, mostrando admiração pelos versos ásperos, pelas personagens e peças shakespearianas inesquecíveis, o jovem escritor reitera o quanto amava a obra do fabuloso inglês.

Comparatista

Natália Santos, em sua tese de doutorado *Um leitor inconformado: Álvares de Azevedo e a literatura comparada*, constatou como o ensaísta romântico teve acesso às teorias comparatistas latentes da época para produzir seus ensaios e discursos comparativos. A pesquisadora assinalou que o poeta aprendeu tais conceitos por meio da revista *Revue des deux mondes*, criada por Prosper Mauroy e Ségur-Dupeyron, em 1829, na França, continuando em funcionamento até hoje. Muitos estudiosos defendem que a propagação do periódico foi ínfima no Brasil do século XIX, e que por isso o jovem poeta não conseguiu lê-lo, todavia, Santos (2018) se contrapõe, ressaltando que

Determinadas indicações feitas por Álvares de Azevedo em seus ensaios nos permitem identificar alguns artigos certamente lidos por ele. São elas as notas de rodapé, nomes de autores, citações diretas e paráfrases referenciadas. Outras indicações são mais sutis e talvez nem fosse a vontade do autor constituí-las como tal, trata-se de coincidências temáticas entre assuntos abordados por ele e presentes na *Revue* ou de certas ideias que ecoam em seu pensamento de uma forma considerável, o que demonstra uma vinculação mais significativa a elas. O corpus formado com base nessas indicações deixa entrever um recorte temporal específico nos números da RDM consultados por Azevedo e uma linha teórica mais ou menos traçada, ambos importantes para a postura crítica dele. (SANTOS, 2018, p. 110, 111, grifo da autora).

Nos ensaios azevedianos, são identificáveis concepções de alguns comparatistas que publicaram na *Revue*. Santos (2018) analisou que Abel-François Villemain (1790-1870), pioneiro na intitulação do termo “Literatura comparada”, Claude Fauriel (1772-1843), Jean Jacques Ampère (1800-1864), Xavier Marmier (1808-1893) e Edgar Quinet (1803-1875) foram lidos e estudados pelo jovem escritor. Obviamente, a partir desses fundadores da ciência

comparativa, Azevedo angariou o aparato fundamental para a elaboração dos trabalhos que estão impregnados de comparações de diversas obras estrangeiras.

Álvares de Azevedo compôs alguns ensaios na perspectiva da literatura comparada, verificando autores que se apropriaram da obra shakespeariana. No estudo sobre *Lucano*, compara as personagens homéricas, Páris e Helena, a Otelo e Desdêmona, em cujas narrativas se notam homens enciumados e famintos por vingança marital:

[...] não é só a fervura de um sangue mau, como diz o Iago Shakespeariano, - é o vibrar agoirento como o ramalhar Dodoneu. O ciúme não se cala aí ao abafamento como *Otelo*. São as multidões guerreiras da Grécia semibárbara, que rugem tigrinas às muralhas Troianas por uma mulher que adormece acalentada nos beijos perfumados de Páris, no voluptuoso das líras amorosas (AZEVEDO, 2000, p. 658, grifo do autor).

No estudo sobre *Aldo, o rimador*, da francesa George Sand, que segundo o romântico, tinha uma engenhosidade no patamar shakespeariano: “[...] Juntai-lhe toda a influência do gênio de Shakespeare [...] e tereis G. Sand” (AZEVEDO, 2000, p. 664). Ademais, afirma: “[...] Sand é aí uma perdida só lhe faltou a palavra shakespeariana – o cinismo de Otelo abafando Desdêmona – chamá-la a *whore*...” (AZEVEDO, 2000, p. 664, grifos do autor). Para Azevedo, essa é a maior produção literária francófona, cuja peça aborda a história de um jovem poeta que vive na miséria, buscando o sustento por intermédio da escrita. Em uma das cenas, Aldo adormece falando coisas esdrúxulas, cujo relato, de acordo com o jovem comparatista, é uma alusão à *Macbeth*: “[...] A cena entre a velha surda e Aldo adormecido e falando é muito original – lembra aquele gênio sublime de Shakespeare que lhe inspirara a noite horrível de sonambulismo de *lady Macbeth*” (AZEVEDO, 2000, p. 672, grifos do autor). Adiante menciona outra referência a esse drama: “[...] A Europa do seu chã o ainda quente do sangue das revelações, sentia mil visões surgirem como os fantasmas nos espelhos das feiticeiras de *Macbeth*” (AZEVEDO, 2000, p. 702). Em outra parte da narrativa, Aldo encontra a mãe morta por inanição, então é convidado pela rainha Agandecca para viver na corte, cuja cena, conforme o bacharel paulista, é imitação de *Sonhos de uma noite de verão*:

Dizei-me vós que vistes passar ante nós nalguma noite de febre aquelas visões de Agandecca na barca mágica, e a fronte pálida e bela do mancebo sobre o peito da rainha – e aquele afastar de uma gôndola pelas águas- e aquela solidão de um cadáver insepulto no chão do quarto deserto - vós que talvez então lembrastes as fantasias de Shakespeare no conto da *Noite de inverno* e no sonho da *Noite de verão*, aqueles risos de Titânia – a fada e a voz de Oberon! e as melodias de Ariel – não é sublime aquela criação dos amores do poeta e da soberana, aquele amor lânguido do mancebo e aquele sentimento da misteriosa rainha?” (AZEVEDO, 2000, p. 674, grifos do autor).

No estudo sobre *Rolla* de Alfred de Musset, Álvares menciona que o poema é “um dos primores da poesia íntima à feição dos solilóquios de Shakespeare, da melodia selvagem das paixões daquela testa negra de Otelo, a refrescar-se nas brisas das lagunas, das febres do ciúme” (AZEVEDO, 2000, p. 680). O ultrarromântico repete a menção a *Otelo*: “É que o amor não é - como ria a boca satânica do *Iago* do trágico inglês um fervor lúbrico do sangue, - é a fé - a fé é a religião - a religião é o céu” (AZEVEDO, 2000, p. 698, grifo do autor).

Rolla aborda a vida de um jovem que obteve uma grande herança e leva uma vida devassa até gastá-la toda. De acordo com Azevedo, o jovem é um retrato típico dos cidadãos da classe média francesa que empobreceram por causa da orgia similar de Falstaff:

[...] Shakespeare no caráter de Falstaff desenhou o fidalgo dissoluto, inda vertiginoso da última crápula: mas no trágico inglês - Sir John - o cavaleiro da noite e o amante da lua, como ele se diz na sua dicção picaresca - é uma sátira; a depravação da nobreza, ri dela o poeta dos dramas históricos da Inglaterra, nos epigramas do valido truão do Príncipe de Gales (AZEVEDO, 2000, p. 680, grifos do autor).

No final do poema, *Rolla* vai a um prostíbulo onde desabafa à Marion, uma prostituta, o quanto foi imprudente e preferia a morte a viver na sarjeta, envenenando-se e morrendo nos braços da meretriz. Conforme Azevedo, a conclusão do poema remete a várias peças shakespearianas: “[...] implacável como o coração de Fredegunda Macbeth, gargalha de irrisão entre o desespero insensato do rei Lear, a brisa romântica embebida nas canções de Ofélia e nos sonhos de Romeu” (AZEVEDO, 2000, p. 694, 695). Ademais, segundo o jovem pesquisador, o desfecho do envenenamento aos braços de Marion remete principalmente a *Romeu e Julieta*:

Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio! Tê-lo por ventura pressentido num sonho a debruçar a cabeça romântica sobre seus lábios, sobre seus beijos, sobre seu seio de anjo - e acordar com ela - num túmulo em vez de um leito - com as roupas longas e brancas da noiva da morte em lugar da sua coroa nupcial de amante de Romeu! Tê-lo ouvido gemer à noite, pousar os lábios desmaiados sobre sua fronte... E depois apertá-lo embalde nos braços, procurar-lhe insana pelos lábios o último calor da vida, ou um saibo de veneno para a ceia! - Pobre moça! amou um instante como Julieta: e não tivera a conversa ao luar no Jardim de Capuleto, não bebera a melodia das falas do italiano, o sussurro daquele quebro amoroso em lábios de um anjo, - nem a longa despedida, no último abraço que nem houvera força para soltá-lo! - pensar que não eram as cotovias, mas o rouxinol do vale que gorjeava nas romeiras, que o revérbero de luz nas brancas nuvens do Oriente e ao apagar das estrelas não representava o dia - esquecer com ele, com as mãos do moço nas suas, que o albor da manhã não era o reflexo da testa de Cíntia, e aqueles trinos eram da calhandra! e depois num beijo, noutro e em muitos ainda, cada qual o último, e cada um pouco para abreviar a saudade!... sentir que essa vida é uma flor, que o amor é seu perfume, - que é um dormir em colo de querubim, e que amor é seu sonho - e desejara morrer! Talvez Marion o sentisse... e o poeta da misérrima talvez inebriou-se naquele vapor de rosas, talvez a sonhou de joelhos como a Virgem de Verona no sonho de Shakespeare - e se ele parou aí, se nem traduziu alguma daquelas idéias do anjo com

um cadáver no seio – da coitadinha mimosa com o amante frio no último beijo (AZEVEDO, 2000, p. 697).

Por conseguinte, cita o nome do dramaturgo: “[...] Porventura será agradável, depois de cerrar o livro à morte daquele que, na expressão Shakespeariana, enjeitara como o Hebreu a pérola que o fizera o mais rico da tribo” (AZEVEDO, 2000, p. 698). Discorre que há um diálogo com *A Tempestade*: “[...] entre as melodias de Ariel e o fel do Calibã perdido nos sonhos das noites de verão de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 699). Por fim, Azevedo (2000, p. 704, grifos do autor) expressa que a morte de *Rolla* remete à “*seiva de morte* do Hamlet”, cuja personagem também morre envenenada pela espada de Laertes.

Sobre a literatura portuguesa, o poeta cita que vários escritores lusitanos se apropriaram de *Sonhos de uma noite de verão*: “[...] ido com o ferro em punho à Albion de Shakespeare travar-se gládio a gládio, com os jograis da velha Inglaterra” (AZEVEDO, 2000, p. 717). Para o jovem romântico, a literatura lusitana clássica “É uma coisa, que no meu muito humilde juízo de mesquinho leitor, eu lamento muito a essa escola em cujo frontal douraram o nome de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 719). Além do mais, o jovem poeta ressalta que “Na escola dramática portuguesa só há daquela seita Shakespeariana que se fechou em James Shirley e Joanna Baillie o nome do filho do carniceiro de Strafford” (AZEVEDO, 2000, p. 719). Ao citar “filho do carniceiro de Strafford”, torna-se óbvio que o escritor paulista conhecia a biografia do dramaturgo, pois conforme exposto na introdução, John Shakespeare, o pai do teatrólogo, trabalhou em um açougue em *Stratford-up-Avon*.

No estudo crítico sobre a literatura portuguesa na *Fase Heroica*, Álvares destaca que a grandiosidade da obra do português Antônio Ferreira é atemporal igual aos “[...] desvarios da mente que os contemporâneos da criação de *Hamlet* e *Otelo* aplaudiam e hoje desdizem com a cena moderna” (AZEVEDO, 2000, p. 725, grifos do autor). Além disso, aponta que o dramaturgo inglês serviu de inspiração a Ferreira: “[...] Fora um limar de versos, um lavar a esmeril de algumas arestas opacas daquela pedra, um apuro a timbre daquela poesia às vezes dura e tosca, selvagem muitas vezes como Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 726). Azevedo afirma exageradamente que Ferreira escrevia “à maneira de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 727). Costumava elogiar os autores que gostava com essa associação hiperbólica.

Azevedo faz duas comparações de *Romeu e Julieta* à *Castro* de Ferreira, primeiro a cena ao luar do ato II, cena II: “[...] o vulgo às vezes desama na conversa de Julieta e Romeu ao luar, e que o amante sem querê-lo repete!” (AZEVEDO, 2000, p. 727). A outra se refere ao desfecho idêntico de “Romeu de Shakespeare, Ato V.c.1 – *Well, Juliet, I will lie with thee to night.* –

Calma e o sangue frio do suicídio – e Ato V.c.3 – A paixão melancólica, etc” (AZEVEDO, 2000, p. 733, grifos do autor).

No *Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849, na sessão acadêmica, comemoradora do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil*, o jovem paulista relaciona novamente a obra de Ferreira aos escritos de Shakespeare:

Ferreira, senhores, esse poeta que nos legou uma única tragédia, mas bela como as criações Gregas e Romanas, e selada do cunho do gênio como os sonhos ardentes de Shakespeare – foi um poeta como tinha de ser o trágico Inglês – e que, de tamanho, não foi compreendido por seu tempo” (AZEVEDO, 2000, p. 754).

Embora o *corpus* não tenha espaço para uma análise mais detalhada dessas similitudes supracitadas, é nítido que o poeta brasileiro conhecia excepcionalmente a obra shakespeariana de tal maneira que ao ler Sand, Musset e Ferreira, percebeu que os três se apropriaram de cenas do gênio do teatro para caracterizar suas personagens ou imitar conflitos e desfechos. O bacharel paulista conhecia precisamente a teoria da literatura comparada da época, pois como afirma Carvalhal (2006), todo comparatista é um erudito com visão capaz de discernir discrepâncias e semelhanças entre os autores que leu durante a vida.

Em um estudo crítico intitulado *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*, Álvares expôs seu desejo de que as peças shakespearianas em francês fossem encenadas no teatro paulista, uma vez que as traduções em português brasileiro eram mal feitas, segundo Gomes (1961), eram elaboradas às pressas para satisfazer a exigência editorial. O romântico ansiava que se popularizassem “[...] os trabalhos de Emile Deschamps, Auguste Barbier, León de Wailly e Alfredo de Vigny, que traduziram *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Júlio César*, *Hamleto* e *Otelo*” (AZEVEDO, 2000, p. 745, grifos do autor). Outras obras que o poeta queria ver nos teatros nacionais foram: *As alegres mulheres de Windsor*, *A tempestade*, *Henrique III (III Henrique VI ou III Henrique IV)*, *Rei Lear*, *O Mouro de Veneza*, cujos dramas são essenciais aos catálogos de qualquer teatro mundial na perspectiva do jovem crítico. A maior decepção do escritor foi a inexistência praticamente das comédias, incentivando a tradução e a encenação do “[...] teatro cômico de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000. 746).

Por fim, no *Discurso pronunciado na sessão da instalação da sociedade acadêmica – ensaio filosófico a 9 de maio de 1850*, o acadêmico cita indiretamente uma cena do *Rei Lear*: “[...] como o velho rei Shakesperiano apertando a seu peito mirrado o cadáver de Cordélia – por aquele chão quente de mortualha e aberto de sepulcros passou um ato de um grande drama” (AZEVEDO, 2000, p. 760, 761). Finaliza a palestra, enfatizando sua profunda admiração pelo

dramaturgo inglês, considerando-o um dos maiores escritores da humanidade: “[...] Olhai: na antigüidade grega há Homero, no oriente a *Bíblia*, nos fastos cesáreos Lucano, nos grandes tempos da Idade Média Dante e Shakespeare. – Dante que abre a nova era do sul, Shakespeare a do norte” (2000, p. 763, grifos do autor). É evidente que Álvares de Azevedo almejava a introdução das peças shakespearianas no teatro paulista não só porque as valorizava, mas também sabia o quanto poderiam tirar os conterrâneos do tédio da monótona e retrógada São Paulo sem entretenimento de qualidade.

AS TRAGÉDIAS SHAKESPEARIANAS

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, pois sem tal consumação não seria um drama trágico, 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. O crítico compara esse fim inamovível a uma correnteza que arrasta o herói ao despencar de uma catarata como se fosse uma ordem moral imposta pela dualidade: ato e consequência. O estudioso salienta que os heróis trágicos travam uma luta externa com grupos antagonicos 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 injusto, cujas virtudes e defeitos estão em equilíbrio perfeito. Ou seja, na tragédia shakespeariana, não há protagonista genuinamente bom, uma vez que possui uma mácula expressiva e falha muitas vezes, agindo irrefletidamente ou por omissão. 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.

Com respeito à sua estrutura dramática, para o investigador, a tragédia shakespeariana possui três partes: exposição, conflito e catástrofe. No primeiro plano, encontram-se as informações básicas sobre que tipo de pessoas são as personagens e qual relacionamento têm entre si. No momento conflitante, ao passo que as cenas se sucedem, há uma modulação na tensão; em certo momento, o herói tem a chance de evitar a calamidade que se projeta, mas não o faz, por conseguinte, outra circunstância o coloca em risco grave de vida, porém, consegue se livrar ileso. Nota-se que enquanto o grupo A (o herói e seus amigos) avança, o B (o vilão e seus amigos) recua e vice-versa, cujo processo se repete ininterruptamente, expressando esperança e opressão, crise e superação, humor e melancolia que fazem o leitor sentir atração,

repulsa, compaixão, admiração, horror e ódio. Por fim, o mal personificado destrói várias pessoas e se autodestrói, deixando um rastro de destruição exorbitante até que tudo se estabilize e se restaure novamente.

HAMLET NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita por volta de 1601, Hamlet é uma história de usurpação, vingança e uma reflexão sobre a essência humana, conforme ressaltou Heliadora (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 padrastrado do príncipe Hamlet, mesmo nome paterno. O conflito surge quando Hamlet vê o fantasma do pai que lhe conta que foi assassinado covardemente pelo irmão enquanto dormia. Então, pede-lhe que se vingue do traidor para que se torne o legítimo herdeiro do trono.

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. Além do mais, diferentemente do relato shakespeariano em que o fantasma não quis conversar com Horácio sobre o porquê de suas constantes aparições, o Conde Lopo tem a oportunidade de dialogar com criaturas sobrenaturais durante o canto.

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. Distintamente à aparição do rei shakespeariano que foi realística, o conde descobre que tudo não passou de um pesadelo, entretanto essas alusões a seres místicos são apropriações azevedianas do drama em questão.

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 reflexiona que se o ser humano tem uma alma imortal, da mesma forma, as flores, as brisas e os perfumes a possuem. 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 Cunha (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.

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 à 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). Esse tipo de repetição de termos é recorrente na linguagem de *Hamlet*, como apontou Kermode (2006). 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: e tudo isso é inanido e vazio como uma caveira seca, mentiroso como os vapores infectos da terra que o sol no crepúsculo iria de mil cores, e que se chamam as nuvens, ou essa fada zombadora e nevoenta que se chama a poesia! (AZEVEDO, 2000, p. 590, grifos meus).

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. Defendendo-se, Hermann elenca que a poesia expressa sabedoria igual as ações instintivas praticadas pelos animais. Apesar de Hermann abordar a importância do gênero lírico, Bertram lhe contesta, afirmando que seu discurso não passava de *palavras, palavras e palavras*, relacionando-o à frase do príncipe dinamarquês.

Ainda em *Noite na taverna*, no conto de Bertram, enquanto relatava seu acontecimento do passado, um poeta idoso entra na taverna e tira do bolso um embrulho que enrolava uma caveira, os taverneiros o chamam de louco e profanador de sepulturas. O velho poeta lhes indaga retoricamente que tinha “uma sombra da doença de Hamlet: quem sabe?” (AZEVEDO, 2000, p. 579). A enfermidade hamletiana era a loucura fingida. Para Bradley (2009, p. 89), Hamlet não era louco, mas sua “falsa alegação de loucura pode muito bem ter se 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”.

Essas apropriações de Shakespeare se associam à metalinguagem tão comumente presente nos textos azevedianos em que o eu-lírico decifra o fazer poético das palavras agrupadas, já a insanidade encenada é uma escapatória da realidade mórbida, como destacado por Bosi (1994).

Ser ou não ser

No ato III, cena I, Hamlet faz um dos solilóquios mais inesquecíveis da obra, refletindo sobre o sentido e os desafios da existência. Shakespeare encara a vida como uma responsabilidade individual totalmente independente de uma ordem suprema às pessoas. O ser humano é responsável em dar sentido à própria história. 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.

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,
 Nada mais; e dizer que pelo sono
 Findam-se as dores, como os mil abalos
 Inerentes à carne – é a conclusão
 Que devemos buscar. Morrer – dormir;
 Dormir, talvez sonhar – eis o problema:
 Pois 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.
 Quem suportara os golpes do destino,
 Os erros do opressor, o escárnio alheio,
 A ingratidão no amor, a lei tardia,
 O orgulho dos que mandam, o desprezo
 Que a paciência atura dos indignos,
 Quando podia procurar repouso
 Na ponta de um punhal? Quem carregara
 Suando o fardo da pesada vida
 Se o medo do que vem depois da morte –
 O país ignorado de onde nunca
 Ninguém voltou – não nos turbasse a mente
 E nos fizesse arcar co’o mal que temos
 Em vez de voar para esse, que ignoramos?
 Assim nossa consciência se acovarda,
 E o instinto que inspira as decisões
 Desmaia no indeciso pensamento,
 E as empresas supremas e oportunas
 Desviam-se do fio da corrente

E não mais ação. Silêncio agora!
 A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces
 Recorda os meus pecados.
 (SHAKESPEARE, 2008, p. 453, 454)

Gomes (1961) também verificou que "Ao meu Amigo J.F. Moreira", poema de *Poesias diversas*, há 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). Notam-se a visão hamletiana de que o mundo é lodoçal e o diálogo com o crânio que será explanado depois.

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). Igual a 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):

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 conta que, certa vez em alto-mar, degustava os tragos de seu charuto, olhando as ondas revoltosas, de repente, um dos seus amigos suicidou-se nas águas: "E lembro às vezes o palor da vida / Do gélido cadáver do suicida" (AZEVEDO, 2000, p. 341).

O Frade narra tal tragédia diante do túmulo do finado à proporção que as memórias veem: "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 a amor não correspondido: "Anátema! ela riu-se dos amores: / Que mulher! não sentiu 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 príncipe indaga se a morte é similar ao sono com sonhos. 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 não age igual Jonathas, 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. Hamlet e o Frade são senhores do seu destino.

Em seguida, o Frade se lembra quando "O cadáver na praia se estendia / Enjeitado p'lo mar: - as roupas úmidas / - O cabelo a correr de areia fria - / As faces roxas, - mãos geladas, túmidas" (AZEVEDO, 2000, p. 350). O mais comovente é que a amada do suicida não derramou uma singela lágrima por sua perda. Somente Consuelo, uma amante, ao vê-lo inerte, coloca-o sobre o colo como uma mãe, acaricia-o e beija-o. Portanto, similarmente a Hamlet, o Frade percebeu que se matar devido a sentimento não recíproco é imprudência, já que a amada do falecido nem pranteou, por isso o "*to be*" é a decisão mais acertada.

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 meu). 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 sobre *ser ou não ser*:

- Morrer! e pensas no morrer! Insensata! - Descer do leito morno do amor à pedra fria dos mortos! Nem sabes o que dizes. 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! Morrer é a cessação de todos os sonhos, de todas as palpitações do peito, de todas as esperanças! É estar peito a peito com nossos antigos amores e não senti-los! Doida! é um noivado medonho o do verme: um lençol bem negro, o da mortalha! Não fales nisso; por que lembrar o coveiro junto ao leito da vida? Põe a mão no teu coração - bate e bate com força, como o feto nas entranhas de sua mãe. Há aí dentro muita vida ainda: muito amor por amar, muito fogo por viver! Oh! se tu quisesses amar-me!
 (AZEVEDO, 2000, p. 596, 597).

Após discorrer sobre a significância da morte, que resfria a face do suicida, convencê-la que o marido a recusaria caso retornasse e lhe mostrar um deslumbrante poema que fez pensando nela, a duquesa aceita fugir com o amante sequestrador.

NO livro de *Fra. Gondicário*, a personagem Belvidera cita parte do solilóquio: “- Oh! mas teu coração era muito velho, desse engelhar precoce que rói como um cancro e aviventa

nas veias com a *seiva da morte* de Hamleto” (AZEVEDO, 2000, p. 638, grifos do autor). A expressão “seiva da morte” é uma das traduções comum de *sleep of death* mencionado pelo príncipe da Dinamarca. Ao citar o solilóquio hamletiano, a personagem cogita o suicídio, pois foi violada e ficou órfã do pai. Em outra sessão, essa obra terá uma análise mais abrangente.

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 falecido vai quando morre, 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). Além disso, a conclusão do discurso em que o romântico saúda o falecido com um “boa noite”, para Magalhães Júnior (1971, p. 154), “é uma paráfrase da fala de Horácio a Hamlet moribundo, na cena final da tragédia do Príncipe da Dinamarca” que será analisada em minúcia.

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, igual 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:

Luís, é uma sina minha que eu amasse muito e que ninguém me amasse. – 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... o néctar, que se chama a alma, daquela ânfora maldita que se chama a vida! (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 o escritor brasileiro gostava de tal fragmento de *Hamlet*. 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”. Cony (2003) dá ao romântico a alcunha de “amante da morte” por causa dessa constância notável ao tema, por isso Hamlet foi uma excelente base teórica para a discussão azevediana acerca da existência.

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 de forma sensual, 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 orgiaca, todos ficaram taciturnos e tristes, até o jovem cantor. Nota-se que a felicidade foi momentânea igual 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 de *O 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. Inclusive o eu-lírico previa que passaria por tal situação nefasta: "E hei de amar! uma noite em gozos ébrios / Ainda **breve** - a derradeira embora" (AZEVEDO, 2000, p. 615, grifo meu). 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 era o alvo (GESTEIRA, 2003). Assim, o amor de Violanta é curto como "inscrição de anel", conforme metaforizou o príncipe dinamarquês.

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).

Ofélia

Se há uma personagem indispensável à peça é Ofélia, que vive um impasse amoroso com Hamlet. Para a crítica literária, Ofélia é “um símbolo impecável de inocência, candura e docilidade filial” (GOMES, 1961, p. 210).

No ato IV, Laertes, filho de Polônio, volta à 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!...
 Que iludida de amor venceu a glória
 E deu seu colo nu a beijo impuro...
 Eles riem de ti! – mas eu, coitada,
 Pranteio teu viver e te perdôo!
 (AZEVEDO, 2000, p. 158, 159)

Em “A harmonia”, Ofélia é comparada à 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, então não queria 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).

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 acidental. Dirigindo-se aos funcionários, a fim de saber quem era a suicida, mostram-lhe o crânio do bobo do falecido Hamlet. O príncipe se lembra de Yorick e relata:

Aí, 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. Aqui ficavam os lábios que eu beijei nem sei quantas vezes. Onde estão agora os seus gracejos? As tuas canções? Teus lampejos de espírito que eram capazes de fazer gargalhar todos os convivas? Nenhum mais agora, para zombar dos teus próprios esgares? Caiu-te o queixo? Vai agora aos aposentos de minha dama e diz-lhe que, por mais grossas camadas de pintura ela ponha sobre a face, terá de chegar a isto. Vai fazê-la rir com essa idéia. Por favor, Horácio, diz-me uma coisa (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):

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.
 Quando o reflexo do viver feroso
 Ali dentro animava o pensamento,
 Esta fronte era bela. Aqui nas faces
 Formosa palidez cobria o rosto;
 Nessas órbitas – ocas, denegridas! –
 Como era puro seu olhar sombrio!

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.
 Tu outrora talvez desses-lhe um beijo;
 Por que repugnas levantá-la agora?
 Olha-a comigo! Que espaçosa fronte!
 Quanta vida ali dentro fermentava,
 Como a seiva nos ramos do arvoredor!
 E a sede em fogo das idéias vivas
 Onde está? onde foi? Essa alma errante
 Que um dia no viver passou cantando,
 Como canta na treva um vagabundo,
 Perdeu-se acaso no sombrio vento,
 Como noturna lâmpada apagou-se?
 E a centelha da vida, o eletrismo
 Que as fibras tremulantes agitava
 Morreu para animar futuras vidas?
 (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 arvoredor" (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).

Em *Macário*, no preâmbulo, Álvares de Azevedo discorre que a meta era criar uma peça inspirada em Shakespeare, Marlowe, Otway, Calderón de La Barca, Lope de Veja, Ésquilo e Eurípidés. Posteriormente, menciona que: "Quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo" (AZEVEDO, 2000, p. 507, grifo do autor). O romântico aborda que se fosse o autor da peça hamletiana, teria escrito da seguinte forma:

[...] Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim [...] Hamleto no cemitério conversaria com os coveiros, ergueria do chão a caveira de Yorick o truão; Ofélia coroada de flores cantaria insana as batatas obscenas do povo; Laertes apertaria nos braços o cadáver da pobre louca (AZEVEDO, 2000, p. 508).

Percebe-se que o jovem poeta relembra alguns relatos marcantes da peça como o ato IV, cena VII, sobre o afogamento de Ofélia, o ato V, cena I, sobre o crânio de Yorick e o sepultamento de Ofélia em análise. Uma distinção é que Ofélia cantaria e seria carregada nos braços do irmão. No transcorrer do drama, Satã e Macário citam a peça hamletiana muitas vezes. Por exemplo, Macário compara a complexidade da filosofia à incompreensão do sentimento feminino. Satã concorda:

[...] Perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a D. Juan, Hamlet ou ao Faust o que é a mulher, e... nenhum o saberá dizer. E isso que te digo não é romantismo. Amanhã numa taverna poderás achar [...] Hamlet ou Faust sob a casaca de um *dandy* (AZEVEDO, 2000, p. 528, grifo do autor).

Hamlet realmente não entendia plenamente a mulher. Após Ofélia se declarar ao príncipe no ato III, cena I, ele a rejeita e a manda ir ao convento. Para o jovem, depois do casamento, as mulheres se transformam em monstros frios como o gelo e a neve.

Em uma das conversas de Macário e Penseroso, o primeiro faz um discurso sobre a relevância de aproveitar a vida no *spleen* e na orgia, pois a existência é passageira, desesperadora, devassa, odiosa e cheia de interrogações indecifráveis. Os seres humanos buscam incansavelmente as respostas, não as encontram e ficam tão desesperados que entrariam em um cemitério igual Hamlet, a fim de perguntar aos crânios sobre seu passado e qual o objetivo da vida:

[...] Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas na floresta, nas torrentes das serra nuas, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamleto no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado (AZEVEDO, 2000, p. 550).

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 adamscada”, já que são símbolos de paz, harmonia e beleza. 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 flesh
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 do poema, o eu-lírico pede que não chorem por sua amada, porque estava vivendo no céu transfigurada em criatura angélica, cujo pedido é frisado também no primeiro verso da sexta estrofe, da 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 quarto, quinto e sexto versos da quarta estrofe: "Que só o vento do céu / Batia do barco seu / As velas d'ouro da popa!" (p. 127), 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 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 naufrágio, 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), o terceiro e quarto versos da oitava estrofe: "Alguma estrela perdida, / Do céu coroada donzela" (p. 127) e o 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 igual Ofélia que morreu virgem, a amada do eu-lírico azevediano pereceu casta.

Além disso, tal como Laertes ansiava que o cadáver de sua irmã geminasse o solo para que nascessem violetas, no poema azevediano observam-se diversas comparações da amada a flores. Por exemplo, o quinto e sexto versos da quinta estrofe: "E essa florzinha no sonho / Toda orvalhada no abrir!" (p. 127), o quarto verso da décima estrofe: "Era uma flor de palmeira" (128), e o segundo verso da décima primeira estrofe: "Pela rosa perfumada" (128). Enquanto que 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: "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, o primeiro verso da segunda estrofe: "Pobre criança! dormia!" (p. 126), o quinto verso da terceira estrofe: "E a criança adormecida" (p. 127), o segundo verso da quinta estrofe: "Como a criança era linda" (p. 127), e o segundo verso da oitava estrofe: "Que embalava essa criança" (p. 127).

Em *O livro de Fra. Gondicário*, Elysah é equiparada à Ofélia:

E Ofélia – a louca – a descorada amante do Príncipe que aí se perde com a fronte no peito e os braços cruzados, pálido como uma estátua – Ofélia – o sonho mais romântico de Shakespeare, não a vedes aí passar murmurando entre o sorrir dos lábios alvos sua cantiga monótona – não lhe sentis os soluços convulsivos que partes no travar o coração... a pobre louca espalhando flor por flor sua capela de rosas brancas sobre as ervagens escuras do cemitério? (AZEVEDO, 2000, p. 634, 635).

As personagens Elysah e o Conde Tancredo são protótipos de Ofélia e Hamlet que vivem um amor frustrante.

As reflexões acerca da morte de Yorick e Ofélia atestam que “Shakespeare não se rebelava 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).

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 fúnebre, parafraseando 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! E a ti, que sentias como poeta, a quem talvez o gênio matou
num beijo de fogo, a quem Deus daria na existência a coroa mística dos amores, a
glória suas visões, as noites seus perfumes, as luas suas lâmpadas de oiro! Boa noite!
(AZEVEDO, 2000, p. 768, aspas do autor).

No “Canto terceiro” do *Poema do frade*, o eu-lírico cita o fim agonizante que teve o príncipe: “Quando Hamleto findou sua agonia” (AZEVEDO, 2000, p. 336). Nesse canto, já explanado, o frade narra a história de Jonathas, que se suicidou, afogando-se no mar por causa de uma paixão arrebatadora, remetendo à morte de Ofélia.

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).

ROMEU E JULIETA NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita por volta de 1596, *Romeu e Julieta* relata a história de amor entre dois jovens. Em Verona, duas famílias nutrem um revanchismo exacerbado: os Montéquios e os Capuletos. Por infortúnio, Romeu, filho unigênito da família Montéquio, e Julieta, filha única da família Capuleto, conhecem-se durante um baile de máscaras e apaixonam-se à primeira vista perdidamente. Vivem um amor defeso, irrefletido e idealizado, casando-se às escondidas, já que era impossível obter o consentimento dos pais. O desfecho ensina que o amor proibido pode acarretar consequências amargas e que se deve agir pela razão ao invés de seguir emoções impulsivas. Além disso, é uma denúncia à Guerra Civil que ceifa a vida de tantas pessoas inocentes (HELIODORA, 2014). Bloom (2019, p. 103) considera que “Romeo y Julieta está más que justificada, pues la obra es la más amplia y convincente celebración del amor romántico en la literatura occidental”.

Baile

No ato I, cena I, o Sr. Capuleto organiza uma festa com o intuito de apresentar Julieta ao nobre Páris, o pretendente. Os criados saem às ruas, a fim de entregar os convites e encontram coincidentemente Romeu, que os ajuda a ler os nomes dos convidados. Os empregados ficam tão gratos que o convidam para a cerimônia. Romeu aceita, porque teria a oportunidade de ver Rosalina, sobrinha do Sr. Capuleto.

No baile, observando Julieta, apaixonam-se instantaneamente e se esquece da prima dela. No ato I, cena V, os jovens conversam enquanto dançam, cujo diálogo se verifica em alguns poemas azevedianos:

ROMEU

Se a minha mão profana esse sacrário,
Pagarei docemente o meu pecado:
Meus lábios, peregrinos temerários,
O expiarão com um beijo delicado.

JULIETA

Bom peregrino, a mão que acusas tanto
Revela-me um respeito delicado;
Juntas, a mão do fiel e a mão do santo
Palma com palma se terão beijado.

ROMEU

Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?

JULIETA

Ai, têm lábios apenas para a reza.

ROMEU

Deixe que os lábios façam como as mãos;
Que rezem também, que a fé não os despreza.

JULIETA

Imóveis, eles ouvem os que choram.

ROMEU
 Santa, que eu colha o que os meus ais imploram.
 (*Ele a beija*)
 Seus lábios meus pecados já purgaram.
 (SHAKESPEARE, 2008, p. 159, grifo da autora).

De acordo com Amaral (2006), a terceira estrofe do poema "AT..." de *Lira dos vinte anos* dialoga indiretamente com tais palavras dos jovens de Verona:

Ah! vem, pálida virgem, se tens pena
 De quem morre por ti, e morre amando,
 Dá vida em teu alento à minha vida,
 Une nos lábios meus minh'alma à tua!
 Eu quero ao pé de ti sentir o mundo
 Na tu'alma infantil; na tua fronte
 Beijar a luz de Deus; nos teus suspiros
 Sentir as virações do paraíso;
 E a teus pés, de joelhos, crer ainda
 Que não mente o amor que um anjo inspira,
 Que eu posso na tu'alma ser ditoso,
 Beijar-te nos cabelos soluçando
 E no teu seio ser feliz morrendo!
 (AZEVEDO, 2000, p. 146, 147)

Segundo Amaral (2006), em ambos os textos, a mulher é divinizada. Por exemplo, Romeu pede à Julieta: "Santa, que eu colha o que os meus ais imploram. / Seus lábios meus pecados já purgaram" (SHAKESPEARE, 2008, p. 159), já o eu-lírico azevediano mostra que a luz de Deus e as virações do paraíso estavam nos lábios da amada. Além disso, igual Romeu que acreditava que as mãos de Julieta transmitiam santidade e, beijando-as seria purificado de suas transgressões: "Meus lábios, peregrinos temerários, / O expiarão com um beijo delicado" (SHAKESPEARE, 2008, p. 159), o eu-lírico azevediano anseia beijar sua amada para ser santificado: "Une nos lábios meus minh'alma à tua!" (p. 146).

De acordo com Amaral (2006), o poema "Soneto" de *Lira dos vinte anos* se concilia à cena shakespeariana. A descrição que Romeu faz de Julieta ao chegar no baile se relaciona a esse poema azevediano em vários aspectos:

ROMEU
 Ela é que ensina as tochas a brilhar,
 E no rosto da noite tem um ar
 Como uma rica jóia em orelha etíope.
 É riqueza demais pro mundo vão.
 Como entre corvos, pomba alva e bela
 Entre as amigas fica essa donzela.
 Depois da dança, encontro seu lugar,
 Pra co'a mão dela a minha abençoar.
 Se já amei antes? Não. Tenho certeza;

Pois nunca havia eu visto tal beleza.
(SHAKESPEARE, 2008, p. 157)

Em "Soneto", o eu-lírico descreve sua amada de 15 anos. De acordo com Amaral (2006), esse detalhe é significativo, uma vez que Julieta tinha 14 anos. Romeu faz uma descrição romantizada de sua amada, mostrando que a face de Julieta era reluzente como noite enluarada, já o eu-lírico azevediano expressa que sua amada tem a face pura. Romeu cita que se tocasse em Julieta ficaria abençoado, o eu-lírico azevediano exalta a santidade de sua amada, destacando que ela tinha "um sorriso tão angélico! tão santo" (p. 253). Ademais, Romeu compara Julieta a uma joia preciosa, o eu-lírico azevediano associa sua amada a um talismã. Além do mais, quando o eu-lírico azevediano salienta que a mão da amada é linda, remete à fala de Romeu sobre as mãos de Julieta.

No poema azevediano, o eu-lírico expressa que o coração de sua amada ainda era inocente, aludindo à virgindade, cuja característica é mencionada por Romeu ao olhar para Julieta: "Entre as amigas fica essa donzela" (SHAKESPEARE, 2008, p. 157). Além disso, o eu-lírico azevediano frisa que sua amada estava vestida de brancura, sugerindo que sua roupa ou sua tonalidade corpórea era branca, a mesma cor de Julieta, já que Romeu a compara a uma pomba alva.

Cunha (1998) expõe que na obra azevediana é marcante as comparações da mulher a seres divinos, por isso a fala de Romeu à amada são extremamente imperiosas à temática romântica.

Encontro à janela

Após o baile, os amigos de Romeu o procuram e não o encontram. O Montéquio estava no Jardim dos Capuletos. Escondido entre os arbustos, o jovem admira sua amada. Jamais retornaria satisfeito enquanto não ela lhe confirmasse que a recíproca era verdadeira. Ao vê-lo embaixo, Julieta inicia um dos diálogos mais românticos da literatura universal. Parte do que conversam se encontra na epígrafe do poema "Cismar" de *Lira dos vinte anos*:

*Fala-me, anjo de luz! és glorioso
À minha vista na janela à noite,
Como divino alado mensageiro
Ao ebrioso olhar dos froixos olhos
Do homem que se ajoelha para vê-lo,
Quando resvala em preguiçosas nuvens
Ou navega no seio do ar da noite.*
(AZEVEDO, 2000, p. 125, grifos do autor)

Neste poema que está na primeira parte de *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo cita um fragmento do ato II, cena II:

She speaks! O, speak again, bright angel, for thou art
As glorious to this night, being
o'er my head, As is a winged messenger of heaven
Unto the white-upturned wond'ring
eyes
Of mortals that fall back to gaze on him, When he
bestrides the lazy puffing
clouds, And sails upon the bosom of the air
(SHAKESPEARE, 1974, p. 2973).

Em primeiro plano, cabe ressaltar alguns contrastes notáveis entre a cena shakespeariana e o poema azevediano que foram apontados por Amaral (2006). Do jardim, Romeu contempla a beleza de Julieta e ao escutá-la falando sobre a inimizade das famílias que os impediria de se amarem, dirige-lhe à palavra “Eu cobro essa jura! / Se me chamares de amor, me rebatizo: / E de hoje em diante, eu não sou mais Romeu” (SHAKESPEARE, 2008, p. 167). Em “Cismar”, é o vento que leva as expressões amorosas do eu-lírico à amada: “Donzela sombria, na brisa não sentes / A dor que um suspiro em meus lábios tremeu?” (p. 125). Romeu não oculta seus sentimentos por Julieta, já o eu-lírico azevediano sofre secretamente por sua amada.

Em “Cismar”, a mulher idealizada é uma “Suave morena”, já na peça teatral, observa-se que Julieta era branca. Shakespeare foi verossímil ao aspecto racial e topográfico de Veneza, enquanto o poeta romântico fez uma adaptação à característica racial do Brasil, uma vez que “a poesia de Álvares de Azevedo é essencialmente brasileira e não abandona a cor local — posto que não lance mão do artifício de encher-se de cenas da natureza nativa” (AMARAL, 2006, p. 39).

Em segundo plano, observa-se que a cena shakespeariana ocorre em um palácio deslumbrante, já o poema azevediano “É povoado do início ao fim por imagens naturais que nenhum óbice apresentam a que sejam identificadas com as paisagens do Brasil” (AMARAL, 2006, p. 39). Assim, o poeta brasileiro também renova o cenário, moldando-o à natureza brasileira.

Há outros aspectos que passaram despercebidos pelo pesquisador que convém frisá-los. Em “Cismar”, um anjinho conta segredos à amada; na peça shakespeariana, Julieta é comparada ao próprio anjinho, quando o Montéquio expressa que ela brilhava como um celeste mensageiro alado cavalgando nas nuvens. Quando se despedem, Romeu lhe deseja um “boa noite” de sono revigorante: “O sono está seus olhos, paz no seu seio; / Por sono e paz tão doces eu anseio” (SHAKESPEARE, 2008, p. 172). Em “Cismar”, uma das facetas da amada é a sonolência, por isso o eu-lírico lhe pede que acorde: “Acorda! não durmas da cisma no véu!” (p. 125). Segundo

Andrade (2000, p. 75), “A imagem da amada dormindo pode-se dizer que é toda a obra de Álvares de Azevedo, tão abundantemente frequenta qualquer criação dele”.

Assim como Julieta é contemplada por Romeu à noite à janela, o eu-lírico azevediano expressa: “Ai! quando de noite, sozinha à janela” (p. 125). Em ambos, a janela desempenha a função de moldura à beleza feminina. Julieta pensa concentradamente em seu amado; em “Cismar”, a amada também está sonhando por seu amado: “Por que, suspirando, tu sonhas, Donzela?” (p. 125).

Em Shakespeare, o encontro ocorre em noite enluarada: “Levante-se, Sol, faça morrer a Lua / Ciumenta, que já sofre e empalidece / Porque você, sua serva, é mais formosa” (SHAKESPEARE, 2008, p. 165). A lua em “Cismar” também se destaca: “Co‘a face na mão eu te vejo ao luar” (p. 125). De acordo com Bosi (1994), o aspecto noturno em Azevedo é abundante, sendo o momento ideal em que os apaixonados se encontram para trocar declarações de amor.

Romeu pensa que toda demonstração de amor mútua de Julieta é um sonho: “Oh noite abençoada; eu tenho medo / Que, por ser noite, tudo seja só sonho, / Bom e doce demais pra ter substância” (SHAKESPEARE, 2008, p.170). Para Romeu, tudo que aconteceu no baile e no Jardim parece tão surreal como um sonho. Em “Cismar”, o eu-lírico tem o mesmo pavor, pois expressa no terceiro verso da primeira estrofe que a amada sonhava: “Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?” (p. 125), no quarto verso da terceira estrofe mostra que tais sonhos eram intensos: “Os sonhos ardentes” (p. 125), até mesmo o próprio amor é metaforizado como se fosse um sonho: “Amemos, vivamos, que amor é sonhar!” (p. 125). Para Soares (1989), na visão romântica, o sonho permite uma realidade universal, a transposição da solidão, a desconstrução entre sujeito e objeto, visível e invisível e a decifração do inconsciente.

O ato II, cena II é citado por Álvares de Azevedo em outras obras como no poema “Itália” (*Lira dos vinte anos*) em que o eu-lírico, além de idealizar a pátria das personagens shakespearianas, menciona o encontro ao luar:

Eu podia viver – e porventura
Nos luars do amor amar a vida;
Dilatar-se minh’alma como o seio
Do pálido Romeu na despedida!
(AZEVEDO, 2000, p. 143)

E juntos, ao luar, num beijo errante
Desfolhavam os sonhos da ventura
E bebiam na lua e no silêncio
Os eflúvios de tua formosura!
(AZEVEDO, 2000, p. 145)

O eu-lírico deseja ir à Itália, a pátria do amor, a fim de viver um amor romântico similar ao de Romeu e Julieta, trocando declarações de amor perante a lua.

No “Canto quarto” do *poema do Frade*, há duas referências a essa cena: “Ou da Julieta pálido, risonho / Por seu belo Romeu ardia em sonho?” (AZEVEDO, 2000, p. 356), e “Suspiros de Romeu na despedida, / A sua Julieta desmaiada!” (p. 357). Na primeira citação transcrita, tal como Romeu, em uma lânguida noite enluarada, o eu-lírico contempla apaixonadamente sua amada, Consuelo, que está dormindo e sonhando. O eu-lírico crê que ela estivesse sonhando por ele. Na segunda citação, o eu-lírico se despede de sua amada, associando à despedida do casal de Verona, todavia, acrescenta que Julieta desmaiou de amor por Romeu, cujo acontecimento não ocorre na peça.

Esta cena de Julieta à janela certamente inspirou uma quantidade gigantesca de versos azevedianos, conforme observa Amaral (2006). Por exemplo, em “Spleen e charutos” (*Lira dos vinte anos*), encontra-se:

Triste de noite na janela a vejo
E de seus lábios o gemido escuto.
É leve a criatura vaporosa
Como a froixa fumaça de um charuto.
(AZEVEDO, 2000, p. 233)

Em “Spleen e charutos”, além de o eu-lírico ver sua amada à janela à noite, gemendo sussurros por ele, descreve-a com fronte angélica, cuja comparação também é feita por Romeu.

Em “É ela! É ela! É ela! É ela!” (*Lira dos vinte anos*), nota-se uma musa que é relacionada a várias personagens da literatura universal, dentre as quais, à Julieta, embora não seja mencionada por nome. O eu-lírico vislumbra sua amada à janela, estendendo as roupas, enquanto suspirava enamorada. Ademais, à noite, similar a Romeu, sobe ao quarto da amada, entra pela janela e a beija. Neste poema, a personagem shakespeariana e as demais aludidas são metamorfoseadas em “mulher que se pode possuir; mulher de classe servil a respeito da qual não cabem, para o mocinho burguês, os escrúpulos e negações relativos à virgem idealizada” (CÂNDIDO, 2000, p. 86). Dessa maneira, o poeta paulista transforma a nobre Capuleto em uma lavadeira, adaptando-se ao aspecto socioeconômico brasileiro:

É ela! é ela - murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou - é ela!
Eu a vi minha fada área e pura -
A minha lavadeira na janela!
(AZEVEDO, 2000, p. 237)

No poema “Namoro a cavalo” (*Lira dos vinte anos*), percebe-se mais outra menção à namorada na janela admirada pelo eu-lírico:

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...
(AZEVEDO, 2000, p. 242)

Em “Namoro a cavalo”, diferentemente de Romeu, o eu-lírico tem um encontro frustrado ao sujar suas vestes de lama à medida que cavalgava. Ao vê-lo imundo, a amante fecha a janela com tanta força que o cavalo se assusta, derrubando-o.

Os primeiros versos do poema “Meu desejo” (*Lira dos vinte anos*) remetem à fala de Romeu ao ver Julieta à janela: “Quem me dera ser luva pra tocar / Aquela face” (SHAKESPEARE, 2008, p. 166). De maneira idêntica, o eu-lírico azevediano deseja ser a luva que tocava o rosto da amada: “Meu desejo? era ser a luva branca / Que essa tua gentil mãozinha aperta” (AZEVEDO, 2000, p. 247).

No poema “Minha amante” (*Lira dos vinte anos*), o eu-lírico expressa que a beleza de sua amada superava a formosura da lua, dizendo: “E tu és como a lua; ainda és mais bela” (AZEVEDO, 2000, p. 258). Essa comparação lembra a fala de Romeu de que a beleza de Julieta era superior à lua.

Em *Macário*, no segundo episódio, à beira do rio, Penseroso pensa concentradamente em sua amada: “É tão doce o sonhar para quem ama!... No que estará ela pensando agora? Cisma, e lembra-se de mim? Dorme e sonha comigo? Ou encostada na sua janela ao luar sente uma saudade por mim?” (AZEVEDO, 2000, p. 539, 540). Ao cogitar se sua amada estava à janela, meditando nele, a personagem tem a mesma preocupação de Romeu sobre Julieta.

Na cena seguinte, Macário conversa com Satã sobre uma donzela com quem passou a noite, porém, contrapondo-se a Penseroso que estava apaixonado, não se apegou à jovem, pois, para ele, a aventura sexual sem ligação emocional era suficiente para torná-lo feliz. Percebe-se que Macário e Penseroso representam a dicotomia entre o casto e o devasso. O protagonista escarnece do amor e da fala romântica de Romeu ao luar: “[...] O que há de mais sério e risível que o amor? As falas de Romeu ao luar” (AZEVEDO, 2000, p. 544).

Posteriormente, Penseroso diz a Macário que sua amada não o amava na mesma proporção. Por conseguinte, Macário cita indiretamente à cena de Romeu e Julieta:

[...] Amaste um instante que foi tua vida como Julieta e como Romeu e não tivesse a conversa ao luar no Jardim de Capuleto, não tremeste nas falas amorosas da primeira noite de amor, e não soubeste que doces que são os beijos da longa despedida, e o pensar que não são as aves da manhã, mas o rouxinol do vale quem gorjeia nas palmeiras, que o revérbero de luz branca nas nuvens do Oriente, e o apagar das estrelas não crepusculava o dia, e crer na vida em si e numa mulher com as mãos de uma pálida amante sobre o coração! (AZEVEDO, 2000, p. 546).

Tal como Romeu e Julieta que tiveram um amor passageiro, de domingo a quinta-feira, Macário associa essa temporalidade ínfima ao relacionamento de seu amigo. Ademais, diz que o romance de Penseroso foi mais decepcionante, já que, enquanto o casal veronense teve a conversa ao luar, beijos de despedida, casaram-se e tiveram uma noite de amor, ele só teve diálogos, promessas e metas.

Outras referências indiretas à obra shakespeariana em *Macário* são: “[...] Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas” (AZEVEDO, 2000, p. 528), “[...] Messalina era capaz de enjeitar Romeu ou Don Juan” (AZEVEDO, 2000, p. 545) e “[...] Coração de Romeu” (AZEVEDO, 2000, p. 552). Aponta-se a sátira a Romeu que namora uma simples criada ou é rejeitado por Messalina, a imperatriz lasciva. Ademais, cita que o sedutor D. Juan conquistaria várias Julietas, mostrando que a Caputelo era uma mulher fácil de ludibriar com promessas amorosas.

O encontro do casal veronense à janela ao luar atravessa a obra azevediana, suscitando infundáveis questões discorridas acima. De acordo com Faria (1973), em Álvares de Azevedo, a lua expressa melancolia, uma vez que é a luz predominante na escuridão noturna. Além disso, Julieta a associa à inconstância e à instabilidade devido à metamorfose fórmica constante: “Não jure pela Lua, que é inconstante, / E muda, todo mês, em sua órbita, / Pro seu amor não ser também instável” (SHAKESPEARE, 2008, p. 169).

Suicídio

Dois dias seguintes ao encontro à janela, os jovens se casam secretamente e têm a noite de núpcias na casa do Sr. Caputelo. O frei os casa, acreditando que o matrimônio poderia dirimir o longo conflito das famílias. Quando as circunstâncias estavam cooperando para a união, uma fatalidade põe à prova o amor de Julieta por Romeu. Teobaldo, primo da protagonista, mata Mercúcio, um dos melhores amigos de Romeu. Apesar de saber que Teobaldo era muito amado pela esposa, Romeu se vinga imediatamente. Assim, os varões desobedecem à lei que condenaria à morte quem promovesse guerra cívica. Por clemência, o monarca decreta o exílio vitalício de Romeu.

Entrementes, o Sr. Capuleto deseja casar a filha o mais rápido possível. Julieta fica desesperada, pois não podia se casar de novo. Então, a heroína vai à procura de Frei Lourenço, que arquiteta um plano capcioso e aparentemente infalível: Julieta beberia uma substância, cujo efeito era similar à morte, cessando a circulação sanguínea por um dia.

Frei Lourenço envia um mensageiro para avisar ao Montéquio. Próximo a Mântua, o carteiro encontra uma pessoa enferma e resolve auxiliá-la, atrasando a informação. Baltasar, servo de Romeu, chega primeiro e lhe comunica que Julieta havia se suicidado. Perdendo a racionalidade, o jovem vai à casa de um boticário, compra um frasco de veneno, regressa a Verona e vai ao sepulcro dos Capuletos. Ao chegar lá, Páris tenta impedir que Romeu o invada, mas é assassinado. Dentro, o jovem contempla mais uma vez sua bela falecida, abraça-a, beija-a, deita-se a seu lado e ingere o entorpecente mortífero. Segundos depois, Julieta desperta:

Um cálice na mão do meu amor?
 Um veneno lhe deu descanso eterno.
 Malvado! Nem sequer uma gotinha
 Para eu segui-lo? Vou beijar-lhe os lábios;
 Pois que talvez neles reste algum veneno
 Que restaure minha antiga morte.
 (*Beija-o*)
 Que lábios quentes!
 (SHAKESPEARE, 2008, p. 247, grifo da autora).

A Capuleto pega o punhal do amado e o crava no peito. Depois da catástrofe e dos depoimentos das testemunhas, a peça conclui com a tão almejada amizade do Sr. Capuleto com o Sr. Montéquio, dando fim à guerra civil e immortalizando em estátuas a imagem dos suicidas. Abaixo, veem-se como esse desfecho do ato V, cena III foi apropriado por Álvares de Azevedo.

Em *Noite na taverna*, Johan conta que certa vez, em Paris, em uma casa de jogos, jogava contra um homem chamado Arthur. Na jogada decisiva, quando lançou a bola à sorte, devido a um leve toque de seu adversário ao bilhar, perdeu a partida. Depois de brigarem, Arthur lhe dirige à palavra: "[...] não há meio de paz entre nós, um bofetão e uma luva atirada às faces de um homem são nódoas que só o sangue lava" (AZEVEDO, 2000, p. 602).

A posteriori, Arthur vai à sua casa com Johan e lhe pede para fazer um juramento, caso morresse no duelo, queria que o inimigo entregasse uma carta à sua mãe. Ambos bebem e se divertem, entretanto o orgulho prevalece, não houve reconciliação. Arthur pega duas pistolas, sendo que somente uma estava com munição. Eles escolhem aleatoriamente o armamento, vão a uma rua inóspita, dão alguns passos e atiram. Arthur cai morto.

Johan vasculha o bolso da vítima e encontra dois bilhetes; um era a despedida à mãe e o outro era uma cartinha da namorada que marcava um encontro na mesma noite. Johan vai ao

compromisso, fingindo ser Arthur, tem relações sexuais com a amante do falecido. Nesse contexto, encontra-se uma referência indireta a *Romeu e Julieta*: “Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro - era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que estas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e em sonhos puros!” (AZEVEDO, 2000, p. 604). Tal como Romeu e Julieta que tiveram um relacionamento imaculado, a personagem associa a castidade do casal veronense ao namoro de Arthur em que só havia beijos infantis e sonhos puros.

Ao sair do apartamento em estado de alucinação, John briga com outro homem, que o esperava à porta, e o mata. Quando finalmente viu o rosto da segunda vítima, expressa: “[...] era filho das entranhas de minha mãe como eu - era meu irmão” (AZEVEDO, 2000, p. 605). Voltando ao sobrado, encontra a amante desmaiada, leva-a à janela para ver seu rosto e descobre que era sua irmã. Portanto, Johan havia assassinado o cunhado, Arthur, matado seu irmão e abusado sexualmente da própria irmã, Georgia. Nada melhor do que as palavras do próprio Johan para descrever toda esta narrativa apavorante: “Eu não podia crer: era um sonho fantástico toda aquela noite” (AZEVEDO, 2000, p. 604).

A segunda referência a *Romeu e Julieta* se encontra no capítulo seguinte, intitulado “Último beijo de amor”, retirada do ato V, cena I: “*Well Juliet! I shall lie with thee to night!*” (AZEVEDO, 2000, p. 605, grifos do autor). Na tradução de Barbara Heliodora, o fragmento foi transcrito da seguinte forma: “Julieta, hoje eu durmo com você” (SHAKESPEARE, 2008, p. 238).

Os taverneiros narram suas histórias góticas e dormem embriagados. Logo depois, entra uma mulher com uma lanterna, procurando alguém entre os bêbados. Ao ver Johan, “sua mão pousou na garganta dele. - Um soluço rouco e sufocado ofegou daí. A desconhecida levantou-se. Tremia, e ao segurar na lanterna ressoou-lhe na mão um ferro... Era um punhal...” (AZEVEDO, 2000, p. 606). Então, revela-se a identidade, era Georgia, que 5 anos depois daquela noite horrenda, veio se vingar de seu irmão e reencontrar Arnold, cujo taverneiro era o Arthur que havia sobrevivido ao duelo daquela noite. Arnold exclama: “[...] estes cinco anos que passaram foram um sonho. Aquele homem do bilhar, o duelo à queima-roupa, meu acordar no hospital, essa vida devassa onde me lançou a desesperação, isto é um sonho?” (AZEVEDO, 2000, p. 606). Ao saber que Johan, seu companheiro de *spleen*, era o homem que tentou matá-lo, que violou a própria irmã e matou o cunhado, Arnold fica perplexo. Embora tenha ouvido a história, Arthur não reconheceu que tal acontecimento havia ocorrido exatamente em sua vida.

Noite na taverna termina com um fim trágico que remonta o desfecho de *Romeu e Julieta*:

A mulher recuava... recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela... Ela deu um grito, e caiu-lhe das mãos. Era horrível de ver-se. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...
A lâmpada apagou-se.
(AZEVEDO, 2000, p. 608).

O título do capítulo se relaciona com exatidão à peça shakespeariana, pois Romeu se envenena e exclama:

Braços, o último abraço! E vós, oh lábios,
Portal do alento, solene com este beijo
Pacto eterno com a Morte insaciável.
Vem, meu caminho amargo, insosso guia.
Piloto insano atira neste instante
Contra as rochas a barca desgastada.
Ao meu amor! (*Bebe.*) Honesto boticário,
Rápido é a droga. E assim, com um beijo, eu morro.
(SHAKESPEARE, 2008, p. 245, grifo da autora).

Julieta, antes de se suicidar, também beija seu amado, constatando-se que o beijo de Arthur e Georgia é uma apropriação do último beijo do casal italiano. Uma semelhança notável é que Julieta e Georgia se suicidam com um punhal. Há uma diferença sutil entre Romeu e Arthur; enquanto o jovem de Verona morre envenenado, o taverneiro enfia o punhal no peito igual a protagonista shakespeariana.

Dessa forma, a epígrafe do capítulo se baseia na fala de Romeu que desejou dormir ao lado de sua amada no túmulo, relacionando-se ao final da obra azevediana em que Arthur e Georgia morrem abraçados. Vale ressaltar que a última frase de *Noite na taverna* “a lâmpada apagou-se” remete à expressão comumente utilizada por Shakespeare nos desfechos das peças “fecham-se as cortinas”, cujo termo dá dramaticidade trágica à obra azevediana.

Outra referência indireta a *Romeu e Julieta* é o duelo de Arthur e Johan, que remete aos duelos de Romeu e Teobaldo e Romeu e Páris. Ademais, antes de duelar com Johan, Arthur lhe pede que se morresse entregasse uma carta à sua mãe, conforme exposto. Da mesma maneira, Romeu convicto de que se suicidaria, entrega uma carta de despedida ao seu criado: "Tome aqui esta carta. De manhã / Vá entregá-la a meu senhor e pai" (SHAKESPEARE, 2008, p. 242).

O punhal é um instrumento marcante na narrativa azevediana. Na casa de jogos, Arthur saca um punhal para matar Johan; Johan briga com seu irmão que estava com um punhal; Georgia assassina Johan com um punhal e o utiliza para se suicidar; Arthur também o usa para se matar.

O amor de Georgia e Arthur não se concretizou em vida, e a morte foi a única possibilidade de uni-los, por isso, Georgia diz: "[...] É no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã de amor..." (AZEVEDO, 2000, p. 606). Assim também, Romeu e Julieta só puderam vencer a barreira do amor impossível com a morte.

Esta cena de Julieta gélida no túmulo dos Capuletos também é citada no ‘Canto quinto’ do *Poema do Frade*:

Deu no corpo o luar. Era alva imagem
Reflexo branco de mulher divina!
As tranças negras à noturna aragem
Tremiam como um lírio que se inclina!
Tão bela! parecia adormecida!...
Era o sono... porém não o da vida!

Assim a noiva de Romeu dormia –
A pálida Julieta regelada –
Quando nos lábios, nessa face fria
Ele sonhava os beijos d'alvorada,
Das noites breves o celeste encanto,
O ai da ventura, o amoroso pranto!

Era tão bela! a palidez sorria!
E a forma feminil tão alvacenta
No diáfano véu transparecia!
Pendeu o homem da morte macilenta
A cabeça no peito – em vil desejo
Longo, mui longo profanou-lhe um beijo!

“Tão formosa e morrer!” e murmurando
O coveiro deitou-a na jazida:
Encobriu-a de cal... e sussurrando
Da noite à sombra uma canção descrida,
Erguendo na mão pálida a lanterna
Foi da morte olvidar-se na taverna!
(AZEVEDO, 2000, p. 363, 364, aspas do autor).

Nesse canto, no cemitério, o eu-lírico vê um coveiro carregando um cadáver de uma mulher alvacenta, abrindo um jazido e repousando-a. Certamente tal descrição remete ao momento em que Romeu abre a sepultura dos Capuletos e vê Julieta. O coveiro é um protótipo do Montéquio. Vendo o coveiro com a defunta, o eu-lírico menciona que parecia a cena shakespeariana: "Assim a noiva de Romeu dormia – / A pálida Julieta regelada –" (p. 363). Idêntico a Romeu que beijou sua amada, o coveiro "profanou-lhe um beijo" (p. 363). Igual o coveiro que ao se referir à falecida usa expressões tais como "tão bela" e "tão formosa", entrando ao túmulo dos Capuletos, Romeu expressa que "Por que tão bela ainda? Devo crer / Que a morte etérea está apaixonada / E que o esquelético monstro a prende aqui" (SHAKESPEARE, 2008, p. 244). Dessa forma, verifica-se que o poeta romântico dialoga com a cena shakespeariana, abordando a morte da amada e o último beijo de amor.

Em *Macário*, no segundo episódio, que ocorre coincidentemente na Itália, Penseroso pensando que sua amada não lhe amava, envenena-se igual Romeu. A personagem diz: “Ela me não ama. Que importa? eu lhe perdôo. Perdôo a leviandade daquela criança pura e santa que me leva ao suicídio...” (AZEVEDO, 2000, p. 559). Não obstante, convém frisar que Romeu se suicida por equívoco, achando que Julieta estava morta, conforme foi abordado acima, já a personagem azevediana se suicida imaginando que o amor da amada não era correspondido, ainda que a italiana o dissesse: “O teu sonho é o meu – é o nosso amor – a minha vida por ti, a tua vida por mim: nós dois formando um único ser, uma única alma, um mundo de delícias e de mistério só para nós e por nós!” (AZEVEDO, 2000, p. 558).

Nos diálogos das personagens, pode-se notar que Macário convence Penseroso que o amor verdadeiro e eterno é ilusório. De acordo com Macário, o relacionamento deve se resumir exclusivamente a uma noite de orgia. À medida que a obra avança, esse ponto de vista vai transformando o pensamento romântico de Penseroso. Macário cita indiretamente a cena do suicídio de Romeu e a reação de Julieta ao vê-lo morto, querendo provar que o amor romântico conduz à morte devido a decisões precipitadas:

Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio, com a cabeça romântica ainda doirada do último reflexo do crepúsculo da vida, acordar dos sonhos de noiva no sudário da morte, com os goivos murchos dos finados na fronte em vez da coroa nupcial cheirosa da amante de Romeu! Apertá-lo embalde ao seio ardente, banhar-lhe de lágrimas de fogo as faces pálidas, e de beijos os lábios frios, e procurar-lhe insana pelos lábios um derradeiro assomo de vida ou uma gota de veneno para ela. É duro, é triste! é um caso que merece as lágrimas mais doloridas dos olhos. – Mas dói ainda mais fundo acordar dos sonhos esperançosos com o cadáver frio das esperanças sobre o peito! Pobre Penseroso! (AZEVEDO, 2000, p. 546).

De acordo com Macário, semelhante à Julieta que acordou do sono temporário, encontrou seu marido morto e quis procurar o sabor remanescente do veneno em seus lábios, Penseroso iria se despertar dos sonhos embriagantes da paixão romântica e perceberia que a italiana não o amava genuinamente.

Depois dessa conversa, a dúvida se instala na mente de Penseroso, chegando à conclusão de que deveria ter o mesmo destino dos jovens veronenses: “Perdoai-me, meu Deus! talvez seja uma fraqueza o suicídio – por que será um crime ao pobre louco sacrificar os seus sonhos da vida” (AZEVEDO, 2000, p. 559). O suicídio de Penseroso é uma imitação fidedigna da morte de Romeu tanto pela motivação, isto é, a incapacidade de amar sua amada em vida, mas também pelo mesmo meio, o envenenamento.

A narrativa do *livro de Fra. Gondicário*, obra incompleta e póstuma de Álvares de Azevedo, tem como cenário a deslumbrante Veneza, cidade italiana conhecida mundialmente

pelos canais de navegação. O texto mostra a história do espanhol Tancredo, amante da *spleenalgia* e dono de um palácio esplêndido, cuja mansão ficava trancada e silenciosa durante o dia, porém, à noite, era tumultuada, deixando os habitantes da cidade curiosos.

Um dia, à porta da casa, o conde estava pensativo à espera de alguém. Enquanto isso, um escravo chamado Ali, em uma das sacadas, também aguardava a chegada de outrem. Os capítulos quarto, quinto e sexto mostram a chegada de Belvidera, uma cortesã aguardada pelo escravo. A siciliana não é reconhecida pelo conde. Para ele, era mais uma mulher que costumeiramente visitava sua residência. Por conseguinte, chega Elyshah, a amante de Tancredo.

No capítulo nono, descobre-se que o nome legítimo de Belvidera era Juana. A siciliana era a filha primogênita de Giovanni, pescador espanhol honrado. Aos 14 anos, vários homens tentaram conquistá-la, contudo não conseguiram. Um ano a mais do que Julieta. O poeta paulista idealiza geralmente os 15 anos, acreditando que é a juventude perfeita.

No capítulo nono, a personagem narra que, certo dia tempestuoso, o pai demorava mais do que rotineiramente a voltar para casa. Por fim, Giovanni consegue retornar ileso, trazendo consigo um naufrago. Juana cuida atenciosamente do sobrevivente que se chamava Guido, um *guitarrista* (violonista em português) que viajava sem rumo. A partir daí, torna-se uma espécie de filho adotivo e ajudante de pescaria para o velho pescador.

No entanto, dois meses depois, um marinheiro veio à procura de Guido. Ao saber que o irmão adotivo planejava partir, Juana desmaiou. O jovem a segura e lhe dá o primeiro beijo de amor. Assim, surge um relacionamento romântico secreto, intenso e efêmero à maneira de *Romeu e Julieta*.

À noite, tem a primeira e única relação sexual igual os jovens veronenses. No dia seguinte, sabendo que a filha havia sido desonrada por alguém em que confiava, Giovanni tem um ataque fulminante e morre. Ao invés de se casar com Juana, que havia ficado órfã e desvirginada, Guido, outro nome do conde Tancredo, regressa à sua tripulação, abandonando-a sem compaixão. Por isso, a siciliana teve que se tornar uma cortesã, a fim de prover o sustento às irmãs menores.

Ao narrar essa história, o conde Tancredo fica estupefato, talvez imaginando como Juana o havia encontrado e o porquê da vinda. Assim que finaliza a narrativa, a cortesã saca um punhal para matá-lo, todavia, o conde a desarma. Concomitantemente, Elyshah, que havia ficado sozinha em um salão, pede-lhe socorro até se calar.

O décimo capítulo destaca que ao chegar à sala, o conde vê um homem abraçado ao corpo de Elyshah. Há uma luta violenta pela qual o conde consegue vencê-lo. Antes do adversário morrer, diz-lhe que se chamava Jedediah, cuja identidade é uma incógnita. Parece

que Jedediah era o marido de Elysah e veio matá-la por causa da traição, pois o narrador mostra que “[...] Só uma nuvem cruorenta que lhe rolava adiante, o luzir de um punhal que lhe estalava, o rir de uma mulher que o traía, a visão nua de uma esposa pérfida em abraços de perdição...” (AZEVEDO, 2000, p. 647).

Próximo ao corpo de Elysah, o conde se ajoelhou, ergueu a sua cabeça e lhe deu o último beijo de amor “e murmurou talvez como Romeu: *Ah! dear Juliet, / Why art thou yet so fair?*” (AZEVEDO, 2000, p. 651, grifos do autor).

Essa citação direta está no ato V, cena III de *Romeu e Julieta*. Em português, foi traduzido por Barbara Heliodora: “Querida Julieta, / Por que tão bela ainda?” (SHAKESPEARE, 2008, p. 244). Similar à Julieta deitada no túmulo dos Capuletos que ainda era formosa, Elysah continuava bela. Além do mais, o último beijo do Conde remete ao último beijo de amor do casal veronense.

Assim como Romeu e Julieta não conseguiram viver sua história de amor, em *O livro de Fra. Gondicário*, a infelicidade amorosa é notável, cuja característica é imanente às personagens azevedianas. Guido e Juana vivem um romance de um dia; o amor adúltero de Tancredo e Elysah foi interrompido com a vingança de Jedediah; o relacionamento de Jedediah e Elysah foi desonrado pelo árabe sedutor.

Na obra azevediana, constata-se que o amante enlutado não chora, pois tem uma visão otimista da morte:

Comum à poética intimista-romântica, o motivo da despedida, agilizando a *pré-visão*, coloca em pauta a esperança no prazer que advirá o último suspiro. Por isso, ao amante que fica, não cabe o luto, mas a alegria. Ao invés do choro, o riso torna-se o gesto que melhor se coaduna a essa concepção otimista da morte. É quando o “adeus” marca a passagem para o espaço do gozo maior “de radiante estrela”, do despertar sem carências, pois que na referência dos últimos versos, a paixão terrena não é mais que ilusão passageira. (SOARES, 1989, p. 52, grifo e aspas da autora)

A poesia romântica apresenta um casal com diversos entraves à felicidade tal como os jovens veronenses, por exemplo, oposição paterna, triângulo amoroso, religião, idade, classe social e distância, tornando-se impossível se relacionar em vida. A morte é a única possibilidade de unir os apaixonados para sempre no paraíso romântico inspirado na poesia dantesca onde esses obstáculos não são existentes.

OTELO NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita em meados de 1604, *Otelo* apresenta uma história de calúnia, ciúme e feminicídio. A peça se inicia com Iago, um alferes, e Rodrigo, um cavaleiro, discutindo sobre

a promoção de Cássio ao cargo de tenente por Otelo, o general. Ambos estão descontentes e afirmam que a promoção foi injusta e motivada por amizade e não por competência profissional. Rodrigo também nutria outro ressentimento por Otelo, porque o mouro havia fugido e se casado com Desdêmona. Dessa forma, os dois se juntam para arruiná-lo. A principal artimanha foi enfeitiçar a mente do militar para que pensasse que Desdêmona o traía, instigando-o a um crime imperdoável. Segundo Heliadora (1997, p. 120), “a tragédia gira em torno do casamento excepcionalmente romântico de duas pessoas que mal se conhecem e que, com grande diferença de idade, pertencem a culturas completamente diferentes”.

Pena

No ato I, Iago vai à casa de Brabantio, pai de Desdêmona, avisá-lo da fuga da filha e do matrimônio às ocultas com Otelo. O pai denuncia o mouro, crendo que uma jovem branca, bela, nobre, sorridente e carinhosa jamais se relacionaria com um negro indouto, a menos que fosse enfeitiçada. Perante as autoridades judiciais, Otelo confessa que realmente havia se casado secretamente, entretanto sob o consentimento da jovem. O mouro expressa que não tinha eloquência argumentativa, porém, iria narrar como conquistou o coração da veneziana e que poderia trazê-la para que lhes confirmasse a narração. Na cena III, o general conta que costumava relatar suas façanhas militares à jovem. Ao ouvi-lo diariamente: “Jurou-me que era estranho, muito estranho, / Que era de dar pena, imensa pena” (SHAKESPEARE, 2008, p. 570). De acordo com Bloom (2019, p. 478), “Desdêmona, alta romântica adelantada en varios siglos a su época, se rinde a la fascinación de la búsqueda [...]. Ninguna otra pareja de Shakespeare es tan fabulosamente improbable ni tan trágicamente inevitable”.

No “Canto VI” dO *Conde Lopo*, Álvares de Azevedo cita esse fragmento da narração de Otelo: “..... *In faith t’was strange, t’was passing strange / T’was pitiful, t’was wondrous pitiful...*” (AZEVEDO, 2000, p. 465, grifos do autor).

Logo no início do canto, o eu-lírico diz "Que digam as nuvens do froixo luar / Às vezes que viram-me em cismas de - pranto / As faces molhar!" (AZEVEDO, 2000, p. 465). O eu-lírico menciona que ninguém o amou, tendo "Somente uma lágrima da face a descor" (AZEVEDO, 2000, p. 466), por isso seu coração esfriou, e ele quebrou simbolicamente o último anel, ou seja, desistiu do amor, indo viver sozinho nos "montes silvosos".

No entanto, certa vez, vê uma mulher pensativa à beira da água, descrevendo-a como pálida, gelada, triste, esmorecida, solitária, exausta, sem aroma e trêmula. Ao visualizá-la tão silenciosa e angustiada, o eu-lírico expõe: "Que eu senti de meus olhos escoar-se / Uma lágrima ao vê-la; / Ante ela m’ajoelhei, amei-a em prantos, / E em prantos sonhei nela" (AZEVEDO,

2000, p. 468). Retornando no dia seguinte, encontra-a no mesmo lugar e com as mesmas expressões faciais, então, o eu-lírico tem novamente a reação da véspera: "E ao vê-la assim - chorei lágrimas longas - / Todo um porvir de amores e esperanças / A sós m'abandonara!" (p. 468).

Ainda que buscasse a solicitude à natureza e jurasse nunca mais amar, apaixona-se pela mulher misteriosa de tal maneira que se ajoelha aos prantos e lhe conta que a amava, contudo, mais uma vez, decepçiona-se, pois a mulher não corresponde ao seu amor: "E riu deitando-me inclemente olhar! / Nem lamentou-me a bela!" (AZEVEDO, 2000, p. 469). Outrossim, descobre um provável motivo à recusa, a amada era prostituta. O eu-lírico mostra que se pudesse ler o coração da mulher, não teria se aventurado nesse amor incerto e frustrante como os anteriores.

Assim como Desdêmona que sente pena pelo sofrimento do mouro nas expedições militares, cuja compaixão a faz amá-lo, o eu-lírico azevediano chora pela mulher misteriosa e melancólica, apaixonando-se posteriormente. Bosi (1994, p. 93, grifo do autor) defende que o refúgio à natureza é comum na obra de Álvares em que "O eu-romântico, objetivamente incapaz de resolver seus conflitos com a sociedade, lança-se à *evasão*. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico".

Além disso, a compaixão pelo sofrimento do amante é uma característica romântica da qual faz parte do aperfeiçoamento da empatia e sensibilidade humana, cujo sentimento foi bem representado por Desdêmona, mesmo que o marido não tenha retribuído tamanha consideração.

Desdêmona

No ato IV, Iago calunia Desdêmona, afirmando que ela se deitou com Cássio. Ademais, o caluniador menciona que a jovem presenteou o lenço, que Otelo lhe havia dado, ao tenente e, por sua vez, Cássio o deu a outra amante. Em uma sala, o mouro se oculta enquanto Iago conversa com o militar. A cortesã aparece à procura de Cássio, trazendo consigo o lenço. Otelo o vê e conclui indubitavelmente que sua esposa o traía, por isso deveria limpar a honra, matando-a. O mouro a ofende, agride-a e a obriga a confessar o adultério, contudo, a esposa lhe jura por sua salvação que lhe era fiel.

No ato V, cena II, Otelo vai ao leito da amada, dá-lhe o último beijo e a estrangula, conjecturando que ela deveria morrer para não trair a outros homens, apesar de lhe dizer que era inculpe. Emília, esposa de Iago, entra no quarto, vê a ama morta e lhe fala que a falecida era tão inocente quanto um anjo. O mouro lhe responde: "Deu-se à luxúria. Era uma rameira" (SHAKESPEARE, 2008, p. 683). Imitando a Otelo, em "É ela! É ela! É ela! É ela" (*Lira dos vinte anos*), o eu-lírico azevediano entra no quarto da lavadeira adormecida, dá-lhe um beijo

trêmulo de despedida: “Tremi de febre! Venturosa folha! / Quem pousasse contigo neste seio! / Como Otelo beijando a sua esposa, / Eu beijei-a a tremer de devaneio...” (AZEVEDO, 2000, p. 238).

NO poema *do Frade*, na introdução do “Canto IV”, Álvares de Azevedo citou o diálogo de Otelo com Emília:

EMILIA
Dead! Dead!
 OTHELO
She turn'd to folly, and she was a whore.
 (AZEVEDO, 2000, p. 353, grifos do autor).

Tal como o ciumento mouro que acreditou nas invectivas de Iago e pensava que a esposa era rameira (*whore*), verifica-se que o eu-lírico também está embriagado de ciúmes. Nos sonhos, o eu-poético vê Consuelo, sua bela amada, “febril e delirante, / Como dormida dos haréns na alfombra / Dos amores do Oriente a bela amante” (AZEVEDO, 2000, p. 353). De acordo com o eu-lírico, Consuelo era extremamente cobiçada: “Mulher! e quem te não sonhara um dia / No mórbido palor das faces tuas” (AZEVEDO, 2000, p. 354) e “Era o vinho das órgias desabridas!” (p. 354). Consoante a isso, o eu-lírico menciona que vários homens a amaram: “Tarde! quem não te amou, minha sultana? / Quem tão árido eivou a mente insana” (AZEVEDO, 2000, p. 358). O eu-lírico cogita que sua amada estivesse traindo-o, porque a viu nos sonhos, delirando por outros amores: “Que pensamento, que desejo incerto, / Que saudades e amor a palpitavam?” (p. 356). Nota-se que o ciúme do eu-lírico azevediano é idêntico ao de Otelo, visto que ambos imaginam que suas amadas os traem, mesmo sem possuírem uma única prova acusativa.

NO livro *de Fra. Gondicário*, Tancredo é associado a “Um daqueles bustos altivos que o mancebo poeta talvez entreviu no sonho de Otelo, o negro” (AZEVEDO, 2000, p. 624), já sua amada Elysah é comparada à Desdêmona:

[...] E é Desdêmona a Veneziana pálida nas longas roupas transparentes e nêveas, os pés nus, os cabelos negros pelos ombros, os olhos molhados das lágrimas e a sua canção a exalar-se com os perfumes das flores que morrem nas últimas noites de verão [...] não sentis o peso de uma idéia importuna, de um presságio negro entre o terral das lagunas – a lua que vagueia sobre o véu de prata e a cantilena do gondoleiro enleada nas aragens marinhas a perder-se nas águas... Não entrevedes aí pela sombra dessas vidraças o aceso de olhos do Africano? – não sentis o reposteiro de veludo estremecer – e os bafos do mar fundirem-se num ofego sufocado? Não sentis pairar nesse ar abafado e febril a sombra inexorável do Moiro vingativo, com as mãos convulsas e frias? (AZEVEDO, 2000, p. 634, 635).

No capítulo oitavo, Belvidera vê o conde, dançando com Elyshah e se sente enciumada igual “[...] o busto escuro do *Africano* realçado no alvo de seu albornoz...” (AZEVEDO, 2000, p. 639, grifo meu), por isso o convida a uma conversa em particular em que narra o romance que teve com o conde disfarçado de Guido, já discutido no *corpus*.

No décimo capítulo, tal como Desdêmona foi assassinada pelo marido, Jedediah a mata, cuja conduta é relacionada a Otelo:

Onde ia? – Perguntai a Otelo, no estremecer do cortinado do leito de Desdêmona seminua, perguntai-lhe aos olhos esgares, aos dentes que lhe rangem, às mãos que tremem, aos joelhos que lhe vacilam, ao peito que lhe estaca como o cavalo das Stepes no afroixar da carreira – onde vais?
Onde ia?... Perguntai ao ciúme com sua raiva no coração – à vingança de fronte enrugada, com as mãos sangrentas do apertar convulso da adarga: onde vais?
(AZEVEDO, 2000, p. 647).

No último capítulo, ao ver sua amada morta, o conde a beija igual a Otelo no ato V, cena II: “Contemplou-a morta ainda uma vez – beijou-a fria como Otelo a sua Desdêmona pálida – e aí ficou como esquecido – como uma estátua – a fixar a forma bela da moça ao luar...” (AZEVEDO, 2000, p. 651).

Em “Harmonia” (*Lira dos vinte anos*), o eu-lírico compara sua amada à Desdêmona, que teve uma morte trágica:

Ah! se nunca te ouvi, se teus suspiros,
Desdêmona sentida e moribunda,
Nunca pude beber no teu exílio,
Nos sonhos virginais senti ao menos
Tua pálida sombra vaporosa
Nesta frente que a febre encandecera
Depor um beijo, suspirar passando!
(AZEVEDO, 2000, p. 158)

Em *Noite na taverna*, Bertram conta que uma mulher o levou à orgia, à jogatina e a duelos que resultaram na morte de três amigos, deixando-o como o “Mouro infeliz junto à sua Desdêmona pálida!” (AZEVEDO, 2000, p. 571). A namorada se chamava Ângela, uma espanhola formosa. Devido a uma enfermidade do pai, teve que abandoná-la. Quando retornou à Espanha, encontrou-a casada e mãe, iniciando uma relação extraconjugal, uma vez que ainda se amavam. Não obstante, esses relacionamentos não se ocultam por muito tempo, então “um dia o marido soube tudo: quis representar de Otelo com ela. Doido...” (AZEVEDO, 2000, p. 573). Antes que o marido lhe desse a mesma morte da personagem shakespeariana, Ângela matou o esposo e o filho. Por conseguinte, tiveram um amor platônico que acabou com a

espanhola, partindo sem avisar. Constatase a distinção entre a fidelidade de Desdêmona e a infidelidade de Ângela.

Cunha (1998, p. 47) comenta que, na poesia azevediana, encontram-se três tipos de figuras femininas: “a mulher virgem, imaculada e divina; seu oposto, a mulher prostituída e vulgar; e um terceiro e último modelo em que a mulher é retratada como fria, quase sádica e estéril”. Assim, Desdêmona faz parte do primeiro grupo, contudo, na visão equivocada de Otelo, pertencia à classe de mulher profana. O poeta romântico a comparou às suas personagens para lhes dar um fim trágico similar, cujo desfecho é comumente relacionado às heroínas românticas.

A imitação azevediana

Na introdução de *Macário*, Álvares de Azevedo comenta sobre a tradução de *Otelo* feita pelo francês Vigny, cuja versão, conforme mostra Gomes (1961), foi basilar na encenação do drama em solo brasileiro. No entanto, Azevedo (2000, p. 507, grifos do autor) faz comentários depreciativos àquela “tradução bastarda, verdadeira castração do *Otello* de Shakespeare, feita pelo poeta sublime do *Chatterton*, o conde Vigny [...] Por isso o *Othello* de Vigny é morto”.

Após criticar a tradução vignyana, o poeta aborda que se fosse o autor da tragédia, faria algumas modificações no enredo: Cássio seria apunhalado, Otelo mataria Desdêmona sufocada com um travesseiro e esconderia o cadáver, Emília sobreviveria e Otelo morreria beijando a sua esposa arrependido do crime:

[...] Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim. Iago enganaria o Mouro, trairia Cássio, perderia Desdêmona e desfrutaria a bolsa de Rodrigo. Cássio seria apunhalado na cena, Otelo sufocaria sua Veneziana com o travesseiro, escondê-la-ia com o cortinado quando entrasse Emília: chamaria sua esposa - *a whore* - e gabar-se-ia de seu feito. O *honest, most honest* Iago viria ver a sua vítima, Emília soluçando a mostraria ao demônio; o Africano delirante, doido de amor, doido de a ter morto, morreria beijando os lábios pálidos da Veneziana. [...] Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama - conveniências dramáticas (AZEVEDO, 2000, p. 508, grifos do autor).

Nesse trecho, observam-se duas citações diretas de *Otelo*, a primeira é o insulto proferido pelo mouro à sua esposa, acreditando que ela fosse uma *whore* (prostituta), constando no ato V, cena II. A outra menção é recorrente, Otelo chama Iago de *honest, most honest*, acreditando na honestidade do falso amigo, por exemplo, no ato II, cena III: “Iago é muito

honesto” (SHAKESPEARE, 2008, p. 591) e ato V, cena II: “O teu marido, o amigo e honesto Iago” (SHAKESPEARE, 2008, p. 684). Iago era a personificação do mal disfarçado de honradez, cuja dissimulação prejudica absolutamente todas as personagens, levando-as à morte ou a perdas insubstituíveis, relacionando-se a Satã que dispõe uma vida de *spleen* a Macário, almejando obter sua alma:

Por um lado Iago, tomado por sentimentos ruins e um desejo incontrolável de causar danos aos outros, não sendo percebidas suas reais intenções até que fosse tarde demais, já que seu disfarce de homem honrado se manteve inabalável durante toda a narrativa; despertando em Otelo a desconfiança e ciúmes avassalador, fazendo com que sua razão fosse cegada pelas palavras de Iago, carregadas de insinuações maldosas, novamente nos fazendo perceber sua personalidade demoníaca, capaz de envolver com dissimulação e enredar todos à tragédia resultante de suas artimanhas. E por outro lado Satã, o simpático desconhecido, que leva Macário para um passeio, apresentando-lhe uma nova forma de ver sua cidade, enquanto o embriaga com o melhor dos vinhos, oferecendo-lhe ao final, o que quiser, desde que possua sua alma (VALE, 2014, p. 345, 346).

É imprescindível expor também que, em uma correspondência de 20 de julho de 1848, enviada a Luís Antônio da Silva Nunes, o escritor de *Lira dos vinte* mencionou que estava produzindo uma versão do quinto ato de *Otelo*, provavelmente fazendo as modificações citadas acima: “Nada por aqui tem ocorrido de novo, nada digno de ser-te contado. Enquanto a mim, só tenho a dar-te uma notícia: estou fazendo uma imitação em verso do quinto ato do *Otelo* de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 801, grifo do autor). 45 dias depois, envia outra carta ao amigo, a fim de esclarecer um mal-entendido sobre a correspondência anterior:

Falas na minha *imitação de Ducis*. Vejo que entendeste mal o que eu te disse na carta em que te dizia que estava fazendo uma imitação do quinto ato do *Otelo*. A minha imitação é diretamente de Shakespeare. Quando se pode ir à fonte, não se bebe água nos regos da rua. Está acabada: só o que me falta é resolução de aperfeiçoá-la e emendá-la. É um poema completo, num canto só embora. (AZEVEDO, 2000, p. 809, grifos do autor)

Nesse trecho, percebem-se algumas informações profícuas, primeiro, a imitação seria diretamente do original, confirmando sua fluência da língua inglesa, visto que não desejava beber água nos córregos das traduções alheias, a exemplo da tão criticada tradução francesa de Vigny. Nessas circunstâncias, Azevedo recorria à fonte literária primária. Em segundo plano, o romântico aborda que sua versão estava concluída, precisando somente de ajustes. É lastimável que sua imitação não esteja disponível atualmente para que se pudesse analisar se as alterações sugeridas tornariam o drama mais espetacular.

REI LEAR NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita em 1606, a peça *Rei Lear* mostra a história do monarca que a intitula, cujo rei, aos 80 anos, almeja tripartir seu reino para se livrar de suas funções políticas e evitar discórdias futuras pela herança. O governante convoca as 3 filhas para expressarem o amor que sentiam por ele. Quanto mais a descendente o amasse tanto maior seria seu território. Goneril e Regan tomam a palavra inicial, fazendo um discurso pomposo, ganhando um grande espaço territorial. Por sua vez, Cordélia, a filha caçula, diz-lhe que o amava devido à obrigação fraternal. Sentindo-se afrontado, o pai a deserda, direcionando seu quinhão às outras. Assim que as primeiras empossam seu domínio, começam a tratar o pai com desdém, desrespeito e ingratidão, deixando-o na miséria. Percebendo que agiu imprudentemente, Lear deseja rever a deserddada, a fim de lhe pedir perdão.

Coração quebrado

No ato V, após guerrear contra o reino francófono, o vilão Edmund decreta a prisão de Lear e a filha, Cordélia, a rainha francesa, ordenando que fossem mortos no cárcere. Edgar surge e luta contra Edmund, o irmão traidor, ferindo-o gravemente, cujo ferimento o leva à morte. Regan e Goneril, que estavam muito apaixonadas por Edmund, discutem energicamente sobre quem se casaria com o comandante, matando-se. Na prisão, Cordélia é enforcada, mas o pai consegue se vingar do carrasco. Depois a pega nos braços, leva-a ao acampamento, junta-a aos cadáveres das irmãs falecidas e também morre, uma vez que estava bem debilitado. Dessa forma, extingue-se toda a descendência real. Na cena III, presenciando a mortandade, Kent, servo do rei, exclama: "Coração, parte, eu peço!" (SHAKESPEARE, 2008, p. 950). Álvares de Azevedo se apropria dessa citação e a coloca na epígrafe da introdução de *O livro de Fra. Gondicário*: "*Break, heart; I pr'ithe, break*" (AZEVEDO, 2000, p. 617, grifos do autor).

Conforme já foi exposto, há uma relação desse prelúdio com *Hamlet*. O texto azevediano é um poema de amor não correspondido em que a amada, Violanta, parte inexplicavelmente sem se despedir do eu-lírico, deixando-o afogado às mágoas de tal maneira que expressa: "Esse quebrado coração queimares" (AZEVEDO, 2000, p. 614), "Absorto o coração num quebro d'alma" (p. 614), "E eu a sós ficarei - hei de nutri-lo / O malfadado coração da seiva [...] Sangre esse coração golfadas ânsias?" (p. 618). Ademais, o eu-lírico azevediano volta sua atenção e afeto à Violanta, tornando-se serviçal do amor, todavia, toda dedicação não foi suficiente para mantê-la sempre consigo, por isso emprega as metáforas que descrevem seu coração quebrado, absorto, malfadado e sangrento. Do mesmo modo, a personagem shakespeariana, o servo mais leal de Lear, dedicou anos de serviço à majestade, foi banido

equivocadamente, arriscou-se para protegê-lo quando estava em perigo, porém, nenhum esforço pode salvá-lo da morte, ficando com o *broken heart* (coração quebrado). Assim, o eu-lírico se apropria do estado emocional de Kent para ressaltar que a ausência da amada lhe causou um sentimento semelhante ao luto, cujo tema percorre a obra azevediana.

Cordélia

No “Canto IV” do *poema do Frade*, o eu-lírico também se apropria da cena conclusiva do ato V, cena III: “Blasfêmias do Rei Lear, beijo sem vida / Nos lábios de Cordélia inanimada! / É a magoa da dor que afoga, oprime / E na agonia faz sonhar no crime!” (AZEVEDO, 2000, p. 357). Essa citação remete ao desespero de Lear que, incrédulo à morte da filha amada, pede um espelho para colocá-lo próximo à sua boca, ansiando que fosse embaçado pela respiração dela. Conforme já foi discorrido, esse canto estabelece diálogos com *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Otelo* e *I Henrique IV*, a última ainda será abordada.

No canto azevediano, o eu-lírico anela apaixonadamente sua belíssima amada Consuelo, que dorme e sonha. Após idolatrá-la, o eu-lírico se despede com tanta emoção que parece Lear se despedindo de Cordélia inerte. Dessa forma, verifica-se o tema recorrente da desencarnação como transcendência dos entraves à união, cuja “transferência da consumação amorosa para a morte – longe, portanto, do mundo físico e material – possibilita ao sujeito lírico equiparar-se ao plano elevado em que a amada se encontra” (CUNHA, 1998, p. 82).

AS COMÉDIAS SHAKESPEARIANAS

Heliadora (2004) define as comédias como demonstrações de relações interpessoais em que há um início conflitante, colocando as personagens em uma situação desesperadora, mas solucionável. À medida que as ações evoluem, as intrigas se encaminham simultânea e respectivamente à resolução, corroborando a conclusão delirantemente alegre. O sorriso é uma sensação comumente marcante, ainda que às vezes esteja impregnado de humor negro. Percebe-se que o mal, a tristeza e a morte impactam a vida das personagens nem que seja minimamente. Com seu enredo simples associado grande parte ao fantástico, Shakespeare refletia sobre os problemas familiares comuns à humanidade, mostrando que o bem sempre dissolve o mal depois da turbulência.

O MERCADOR DE VENEZA NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita em 1597, *O mercador de Veneza* apresenta a história de Bassânio, veneziano apaixonado por Pórcia, jovem que seria disputada à sorte. Sem recursos para participar da

seleção, o veneziano pede dinheiro emprestado a Antônio, grande amigo que, por sua vez, procura um judeu rico chamado Shylock, que lhe empresta o valor estipulado, impondo-lhe a assinatura de um acordo, cujo termo estabelecia que caso o dinheiro não fosse devolvido em certo prazo, seria cortada uma libra de sua carne. A escolha do cônjuge de Pórcia seria feita por meio de três arcas: uma de ouro; outra de prata e uma de chumbo. Vários pretendentes selecionaram a arca equivocada, já Bassânio abre a exata, onde encontra o retrato da amada. Não obstante, a comemoração se interrompe logo que o noivo recebe uma carta de Antônio, informando que foi conduzido à justiça por ter atrasado o pagamento do empréstimo. A partir daí, a nova meta de Bassânio é salvar a pele do amigo.

Lorenzo e Jéssica

No ato II, Jéssica, filha de Shylock, foge com Lorenzo, um jovem veneziano, levando consigo o cofre onde o pai guardava ouro e joias. Com o judeu muito furioso, uma vez que a filha havia fugido com um cristão e levado sua fortuna, coloca a justiça em seu encalço.

No ato V, cena I, o casal busca refúgio na casa de Pórcia, onde certa noite tem uma conversa, relacionando o luar cintilante a várias histórias de amor que aconteceram em circunstâncias noturnas, por exemplo, Troilo e Créssida, Tisbe, Dido, Medeia e Jasão, inclusive relembrando sua fuga à noite da casa do pai. Ao elencar esses relatos, as 7 estrofes, que os compõem, começam com o adjunto adverbial temporal "Numa noite assim" (SHAKESPEARE, 2017, p. 330), repetindo-o 8 vezes. Para Gomes (1961), nO *Conde Lopo*, no "Canto III" denominado "Flores do luar", o eu-lírico se apropria dessa passagem quando cita 4 vezes no início das estrofes: "Eu amo a *lua* pálida passando" (AZEVEDO, 2000, p. 426, grifo meu), "Eu amo a *lua* pálida, sozinha" (p. 426, grifo meu), "Eu amo a *lua* pálida nascendo" (p. 426, grifo meu) e "Eu amo a *lua* pálida, alta noite" (p. 427, grifo meu).

Nesse canto, o eu-lírico vê o espírito de sua amada em uma noite em que a lua pálida se destaca sendo citada diversas vezes: "Pálida a lua no dossel argênteo" (p. 425), "Da noite na umidade mira a lua" (p. 426), "Como braços de virgem: - Amo a lua..." (p. 427), "De um monte que o luar de luzes banha" (p. 427), "A estremecida luz da lua a piano" (p. 427), "À lua pálida se volve absorto" (p. 427), "Ela se adiantou – mostrou-a a lua" (p. 428), "Fitando a lua – junto a um lago argênteo" (p. 428), "Serafim do luar? Teus lábios puros" (p. 428), "Pensas acaso no morrer da lua" (p. 428), "Raios de luz da morrediça lua" (p. 429), "Quando sem nuvens o luar desliza" (p. 429), "Aqui e além, da lua embranquecido" (p. 429) e "Co'as verdes asas do luar nos raios" (p. 435).

Nota-se também a repetição da pergunta do Conde ao espectro: "Ah! no que cismas" (p. 428), "Em que cismas" (p. 428), "E no que cismas, anjo meu?" (p. 429), "E no que pensas, anjo meu?" (p. 429), "E no que cismas? viste aí na terra" (p. 429) e "E no que cismas" (p. 430), cujos questionamentos não são respondidos a tempo, já que a narração "Foi um sonho - não mais - e como um sonho / Súbito esvaeceu-se a forma aérea / Da branca aparição - risos e cantos, / Tudo isso se findou bem como a névoa / Aos clarões da manhã..." (p. 435).

Tal como as aventuras mencionadas pelas personagens sucederam ao luar, inclusive a fuga deles da casa de Shylock, o canto azevediano ocorre tendo a lua como testemunha. O aspecto noturno com "O luar e sobretudo a lua, nos poemas de Álvares de Azevedo, participam plenamente dessa melancólica atmosfera de uma doçura contaminada pela morte, 'de devaneio onde o horror é lento e tranquilo'" (FARIA, 1973, p. 199, aspas da autora).

Comprova-se o argumento crítico supracitado, pois o eu-lírico pede à amada: "Oh! Desce do céu, anjo da vida, / Só visto em sonhos, só amado em prantos" (p. 424), desejando que retornasse do paraíso para revê-la. Mais à frente, avistando-a, ressalta que ela estava "Melancólica sempre – qual sentada / No solitário barbacã de pedra / Do gótico torreão, loura donzela" (p. 426). Dessa maneira, melancolia e morte são intrínsecos aos cenários lunáticos azevedianos. Além disso, a referência frequente à lua "corresponde ao sentimento noturno, à visão lutuosa e desesperada do amor, irmanado freqüentemente à morte e, algumas vezes, à profanação" (CÂNDIDO, 2000, p. 89).

Graziano e Nerissa

No ato III, em Belmonte, os pretendentes arriscam à sorte para ver quem iria casar-se com Pórcia. Há três arcas com inscrições: uma de ouro: "Eu tenho o que desejam muitos homens" (HELIODORA, 2017, p. 275), de prata: "Quem me escolher terá o que merece" (HELIODORA, 2017, p. 275), e outra de chumbo: "Escolhe a mim quem dá e arrisca tudo" (HELIODORA, 2017, p. 276). Em uma delas, ocultava-se o retrato da cobiçada; encontrando-o, seria o noivo. O príncipe de Marrocos e o príncipe de Aragão escolhem erroneamente, sendo obrigados a desistir da disputa e aderir ao celibato.

Diferentemente dos outros pretendentes, Bassânio escolhe a arca de chumbo, "arriscando tudo" pelo baú de material inferior e guiando-se pela intuição em detrimento da estética. Aumentando o júbilo do momento, inesperadamente Graziano, amigo de Bassânio, pede Nerissa, a dama de companhia de Pórcia, em casamento. Não obstante, adiam a noite de núpcias para salvar o amigo em apuros.

No ato V, cena I, quando ganham magistralmente a causa de Antônio, Bassânio e Graziano pagam ao advogado e ao seu auxiliar com os anéis de noivado. Nerissa interpela ao noivo pelo anel, expressando sua decepção pelo descumprimento da promessa de não vendê-lo, trocá-lo ou dá-lo a outrem. À vista disso, Graziano se defende, dizendo-lhe que era um simples anelzinho com versinho de mascate: “Ama-me sempre, nunca me abandones” (SHAKESPEARE, 2017, p. 337).

No poema "Cantiga do sertanejo" (*Lira dos vinte anos*), o poeta romântico se apropria do verso aludido acima e o coloca em inglês na epígrafe do texto: "*Love me, and leave me not*" (AZEVEDO, 2000, p. 130, grifos do autor).

Nesse poema, o eu-lírico anseia ser amado lealmente por sua amada, contudo, enquanto que a frase da joia continha uma imposição afetiva, no poema azevediano, ao referir-se à amada, são empregados verbos no subjuntivo que transmitem o sentido de condicionalidade e livre-arbítrio, por exemplo, o primeiro e o quarto versos da primeira estrofe: "Donzela! se tu quiseras" (p. 130) e "E se ouviras o desejo" (p. 130), o primeiro verso da segunda estrofe: "Se tu viesses comigo" (p. 130), o primeiro e o segundo versos da sétima estrofe: "Se tu viesses, donzela / Verias que a vida é bela" (p. 131), o primeiro, o quarto e o quinto versos da oitava estrofe: "Se viesses inocente" (p. 131), "E se quisesses comigo / Vir sonhar no desabrigo" (p. 132), o primeiro, o segundo e o quarto versos da décima primeira estrofe: "Ah! se viesses, donzela / Verias que a vida é bela" (p. 132) e "Ah! morena! se quiseras" (p. 132), o segundo verso da décima segunda estrofe: "Sonharias indolente" (p. 132) e o quarto verso da décima sexta estrofe: "Ah! virgem, se tu quiseras" (p. 133), em cuja poesia, os únicos versos, no modo imperativo, são: "Ah! vem! amemos! vivamos! / O enlevo do amor bebamos" (p. 133), registrados na décima sexta estrofe, verificando uma singela modificação: a ordem é dirigida em primeira pessoa do plural ao invés da segunda do singular.

Deve-se lembrar que o versinho shakespeariano tem a imposição *love me*, cujo verbo é destacável no poema azevediano, às vezes aparecendo em palavras de mesmo sentido semântico, por exemplo, o quinto verso da primeira estrofe: "Do amoroso sertanejo" (p. 130), o terceiro verso da segunda estrofe: "Aprender o que é amar" (p. 130), o sexto verso da terceira estrofe: "Muito amor! muito doer..." (p. 131), o primeiro verso da quarta estrofe: "Pobre amor! o sertanejo" (p. 131), o terceiro verso da quinta estrofe: "Que fazem de amor gemer!" (p. 131), o quinto verso da sétima estrofe: "E mais amor os amores" (p. 131), o quinto verso da nona estrofe: "Bebendo amor nos amores" (p. 132), o sexto verso da décima quinta estrofe: "Tudo canta e diz amor!" (p. 133) e os versos mencionados da décima sexta estrofe. Essa reincidência

do verbo amar que aparece como verbo no infinitivo, adjetivo ou substantivo é uma apropriação do pedido: "ama-me" (*love me*).

O eu-lírico promete que se fosse aceito pela amada, iria amá-la sobremaneira. É cognoscível que as juras amorosas são feitas à maneira de Graziano, prometendo ser leal, atencioso, carinhoso, tocar modinhas de viola, levá-la para ver a flora, a fauna e os mananciais, entretanto ainda estava à espera do consentimento da amada, contrapondo-se às personagens shakespearianas que tinham um compromisso firmado, cujo anel e inscrição simbolizavam a união.

No poema, destacam-se as características brasileiras em detrimento dos aspectos venezianos:

[...] A cor local, por manifestar-se na convivência com elementos estrangeiros, desperta interesse também em um poema como "A cantiga do sertanejo", cuja epígrafe ("Love me and leave me not"), retirada da primeira cena do quinto ato de *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, prepara o apelo do sertanejo a chamar sua donzela (AMARAL, 2006, p. 40, aspas, grifos e parêntesis do autor).

É notório que a natureza local se sobressai no cenário poético azevediano, por isso o eu-lírico se autointitula sertanejo e convida a amada para ir morar "No deserto do sertão" (p. 131), "No silêncio do sertão" (p. 132) e "Nos perfumes do sertão" (p. 133) no terceiro verso da sétima, décima primeira e décima sexta estrofes, cujo bioma é geograficamente marcante no Brasil, revelando-se a preferência à caatinga aos canais marítimos venezianos.

Analisa-se o conceito romântico do eterno feminino em que o eu-lírico romântico idealiza a mulher que vai amá-lo para sempre condizente ao verso shakespeariano, porém, frustra-se com o ideal inalcançável, uma vez que geralmente acontecem três possibilidades: o eu-lírico é rejeitado, a amada o abandona sem motivo aparente ou simplesmente morre (CUNHA, 1998).

AS PEÇAS HISTÓRICAS SHAKESPEARIANAS

Heliadora (2004) define os dramas históricos como narrativas sobre a vida de grandes figuras políticas, destacando um período específico que caracterizou seu reinado, geralmente de conflitos, estabilidade e usurpação, suscitando reflexões sobre como as ações de indivíduos podem influenciar na continuidade ou na derrocada de um governo. Ainda que na dinastia *Tudor* predominasse a teoria do direito divino dos monarcas reinarem e o dever dos súditos lhe prestarem exclusivamente obediência inquestionável, baseando-se em concepções bíblicas

divulgadas nas *Homilies*, o dramaturgo de *Stratford* avaliou por meio de parábolas quais são as características que tornam um reinado vantajoso ou desvantajoso, exemplificando com sutileza nas peças, cuja dicotomia trazia benefícios ou malefícios aos governados. Então o teatrólogo não se isentou da responsabilidade de opinar ou denunciar a corrupção e a tirania monárquicas. Nessas obras, a guerra civil está majoritariamente presente, simbolizando a sede pelo poder que leva a massacres que culminam até mesmo na morte do monarca e seus entes queridos que lhes sucederiam à coroa.

I HENRIQUE IV NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita em 1597, o rei Henrique IV que nomeia essa peça, assim que usurpa o reinado de Ricardo II, almeja ir a Jerusalém em busca da expiação dos pecados para obter um reinado pacífico, porém, a tão sonhada paz estava longe de ser estabelecida permanentemente, pois novas intrigas surgem, sendo necessário convocar aqueles que o apoiaram na obtenção da coroa, a família Percy, composta por Henry Percy, conde de Northumberland, Thomas Percy, conde de Worcester e Hotspur, a fim de indagar o porquê do descontentamento dos aliados. Ao serem expulsos da corte pelo monarca, os Percys se unem com Edmund Mortimer, conde de March, e Owen Glendower, conde Galês, com intuito de derrubar o reino. Enquanto uma posterior guerra se projeta, Hal, filho mais velho do rei, leva uma vida desregrada em farras corriqueiras com seu amigo Falstaff, um idoso obeso, beberrão e mentiroso que influencia o herdeiro real à vida orgiaca, a trapaças e a assaltos, desonrando o título principesco. Tudo muda quando Hal é convocado à guerra contra os Percys, designando o amigo Falstaff a capitão. Assim, os dois amigos terão a chance de reconquistar a confiança do rei, defendendo seu trono.

Falstaff

Em um dos diálogos que consta no ato I, cena II, Falstaff e Hal conversam sobre como o príncipe agiria quando fosse rei no tocante à justiça. Escarnecendo do velho companheiro que lhe pede um cargo prestigioso, Hal diz que o promoveria a carrasco para enforcar os condenados, cuja resposta do velho amigo é:

FALSTAFF

Cristo meu, estou tão faminto quanto um gato capado ou um urso de circo.

HAL

Um leão velho, ou um alaúde de apaixonado.

(SHAKESPEARE, 2000, p. 25)

Essa fala das personagens foi apropriada por Álvares de Azevedo e alocada à introdução do “Canto quarto” de *O poema do Frade*:

FALSTAFF
'S blood, I am as melancholy as a gib cat, or a lugged bear.
 PRINCE HENRY
Or an old lion, ar a lover's lute
 (AZEVEDO, 2000, p. 353, aspas e grifos do autor).

Embora Heliodora tenha traduzido a palavra *melancholy* como faminto, a tradução mais exata é melancolia. As personagens shakespearianas comparam a melancolia a um gato capado, a um urso de circo, a um leão velho e a um alaúde de apaixonado e outras comparações que sucedem o diálogo, remetendo a circunstâncias angustiantes de infertilidade, prisão, velhice e som meloso. Consoante a Kermode (2006, p. 79, aspas do autor), nessa passagem,

[...] o âmbito das comparações é amplo, embora a maior parte de tradições populares de animais – o gato castrado, o urso acuado, o leão sarnento – e depois, como uma rápida mudança para longe do bestiário, uma gaita de foles; e então novamente um lebre, um animal proverbialmente melancólico, e “Moor-ditch”, associado à melancolia em função de seu deprimente lamaçal.

Conforme já foi dissertado, esse canto azevediano é um aglomerado de referências a várias peças shakespearianas. Dessa vez, o estado emocional de Falstaff se entrelaça às emoções do eu-lírico que sonha com sua Consuelo, afogando-se de gozo ao imaginá-la despida. O eu-lírico só pode tê-la em pensamento, uma vez que ela provavelmente morreu, por isso expressa: "Solitário fiquei nos sonhos meus... / Às ilusões só resta-me um - adeus! -" (p. 357).

Mais à frente, vê a amada no paraíso dantesco sendo cuidada por um anjo: "Como és fresca no céu, entre fulgores / Na túnica de rosa transparente, / Mística rosa abrindo ao sol de amores" (p. 359). Então, diante desse afastamento irreparável, o eu-lírico sente tédio pela existência solitária e saudade incomensurável que só findariam quando a visse na pós-morte: "Tarde! quando eu morrer, e desprezado / Ao corvo dêem meu corpo desbotado, / Derrama sobre mim teus mornos estos!" (p. 360). Essa citação shakespeariana reitera o conceito romântico de que a morte é o fim do tédio e da melancolia, cujas sentimentos afetam os apaixonados e os *bon vivants* tal como Falstaff. O estado melancólico é inerente à obra azevediana, refletindo à própria vida do jovem bacharel imerso na decadência de São Paulo do século XIX:

Dois Álvares de Azevedo se dividem; um impulsionado pela melancolia, pensativo e reflexivo, o outro, movido pela ação de revolucionar a forma consagrada, citada,

extrair dela as “voltas” de sua escrita em torno do quarto, pô-la em estado de irrisão, para quebrar o fetiche, o culto. (SOUSA, 2007, p. 44, aspas da autora)

No ato III, cena III, em uma taverna, Falstaff acusa a estalajadeira de lhe roubar enquanto dormia embriagado, Hal o censura pela calúnia, então o velho se justifica dizendo que pecava por inocência igual Adão:

Não quer me ouvir, Hal? Você sabe em que estado de inocência Adão caiu, o que poderia fazer o pobre Jack Falstaff nestes dias de vilania? Está vendo que eu tenho mais carne do que qualquer outro, e portanto sou mais fraco. (SHAKESPEARE, 2000, p. 119)

Décio Prado (1996) encontrou essa referência no poema “Boêmios” (*Lira dos vinte anos*), em que a personagem Puff se apropria dessa argumentação também para justificar sua devassidão:

Respondo-te somente o que dizia
 Sir John Falstaff, da noite o cavaleiro:
 "Se Adão pecou no estado de inocência,
 Que muito é que nos dias da impureza
 Peque o mísero Puff?" Tu bem o sabes:
 Toda a fragilidade vem da carne,
 E na carne se eu tanto excedo os outros,
 Vícios não devem meus causar espanto.
 (AZEVEDO, 2000, p. 212, 213, aspas do autor)

Amaral (2006) cita outras associações entre as obras: Falstaff e Puff são alcoólatras e seus nomes possuem terminação idêntica com dois **ff**. Os amigos das personagens, Hal e Níni, sempre os aconselham a serem moderados nos hábitos e a se afastarem das tavernas. Ademais, o crítico frisa que Níni é poeta, já Hal, na maior parte da peça, expressa-se em versos jâmbicos, mostrando magistral intimidade com a linguagem poética.

Por fim, destaca-se a epígrafe do poema “Boêmios”: “*Totus mundus agit histrionem* / “Provérbio do tempo de SHAKESPEARE” (AZEVEDO, 2000, p. 210, grifos do autor). Segundo Silva (2017, p. 6737, grifos do autor), é a “célebre frase colocada na entrada do *Globe Theatre*, onde Shakespeare se consagrou como teatrólogo: *Totus mundus agit histrionem*, isto é, o mundo todo interpreta”, cujo conceito filosófico consta em peças marcantes como *Os dois cavalheiros de Verona*, *Macbeth* e *A Megera Domada*.

Nota-se o conceito romântico de humano errante que justifica suas falhas na imperfeição imanente que o induz a pecar involuntária e inocentemente, mas está sempre em busca do perdão divino ou do pretexto para viver na devassidão igual a Falstaff, uma vez que a

pecaminosidade só desaparece após a morte e a transfiguração ao corpo espiritual perfeito (SOARES, 1989).

III HENRIQUE VI NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita em 1592, a peça *III Henrique VI* mostra o conflito sangrento entre o rei Henrique e o Duque York, que respectivamente usam os símbolos representativos em seus chapéus: rosa vermelha (*Lancaster*) e branca (*York*), cujo embate dos partidos se intitulou “Guerra das Rosas”. O drama começa com mais uma das guerras entre as facções que vem da peça anterior da trilogia, dessa vez, tendo como vencedor o Duque de York que se senta no trono inglês. Chegando o Rei Henrique para recuperar seu governo usurpado, é obrigado a fazer um acordo diplomático em que prometia a coroa a Eduardo, filho do Duque York, então o deixariam reinar pacífica e ininterruptamente enquanto estivesse vivo. Quando os revoltosos saem satisfeitos com a promessa, a rainha Margarida protesta contra o contrato, uma vez que tirava o direito congênito do filho Eduardo, príncipe de Gales, de suceder ao pai. Por conseguinte, mãe e filho abandonam a corte sob restrição de que só regressariam se o monarca desfizesse a diplomacia.

Reacendendo a tão recente chacina, a rainha e todos os partidários do rei formam um exército de 20 mil soldados, cercam o palácio de York, iniciando uma nova guerra que culmina na morte do Duque York. Com o tratado de paz rompido, Eduardo, filho do duque falecido, deseja tomar o trono à força, visto que não seria o tão prometido sucessor, reunindo 30 mil soldados para se vingar, cujo contragolpe causou a maior mortalidade registrada entre as Rosas.

Sono

No ato II, cena IV, à distância, vendo pais e filhos se matando devido à ideologia política no contra-ataque dos Yorks supracitado, o rei Henrique faz um extraordinário solilóquio sobre a discrepância entre a vida de um pastor e de um monarca:

Oh, que vida fôra essa! Que inefável
doçura! Não é certo que o espinheiro
fornece sombra muito mais amena
ao pastor que contempla as inocentes
ovelhas, do que o fazem recamados
dosséis aos reis que de seus próprios súditos
a toda hora se temem?
(SHAKESPEARE, 1956, p. 194)

Esse marcante discurso que aborda o quão desafiador é a vida monárquica, desfazendo a crença de que os reis só vivem na mordomia e na segurança, foi apropriado por Álvares de Azevedo, colocando-o traduzido na epígrafe do poema “ANIMA MEA” (*Lira dos vinte anos*):

*E como a vida é bela e doce e amável!
 Não presta o espinhal a sombra o leito
 Do pastor do rebanho vagaroso,
 Melhor que as sedas do lençol noturno
 Onde o pávido rei dormir não pode?*
 (AZEVEDO, 2000, p. 154, grifos do autor)

Na obra shakespeariana, o rei Henrique contrasta a vida do pastor de ovelhas a do monarca, já que o primeiro tem o privilégio de ver o nascer do sol, sentar-se debaixo de uma árvore, observar calmamente o relógio ao passo que o tempo transcorre, comer sua coalhada (*curd*), beber sua água fria das fontes e dormir à fresca sombra do arbusto sem que ninguém o perturbe até conduzir suas ovelhas novamente ao aprisco. Para a personagem, isso que é uma vida bela, doce e amável. Em dissonância, a vida do rei é tão tediosa que nem dormir tranquilamente é possível, pois a traição está à espreita para devorá-lo assim que feche os olhos.

Em “ANIMA MEA”, o eu-lírico também exalta a vida pastoril, principalmente o privilégio de dormir pacificamente. Na segunda estrofe, o eu-lírico imita a fala do rei shakespeariano:

É doce então das folhas do silêncio
 Penetrar o mistério da floresta,
 Ou reclinado à sombra da mangueira
 Um momento dormir, sonhar um pouco!
 Ninguém que turve os sonhos de mancebo,
 Ninguém que o indolente adormecido
 Roube das ilusões que o acalentam
 E do mole dormir o chame à vida!
 (AZEVEDO, 2000, p. 154)

Tal como ocorreu nas apropriações anteriores discutidas, nesses versos, o poeta paulista adapta o cenário inglês às características brasileiras em que o eu-lírico se senta à sombra da mangueira ao invés do espinheiro do campo de *Yorkshire*, Inglaterra. O eu-lírico faz diversas outras alusões ao sono tranquilo, por exemplo, nos três primeiros versos da terceira estrofe: “É tão doce dormir! é tão suave / Da madorra no colo embalsamado / Um momento tranquilo deslizar-se!” (p. 155), nos três versos iniciais e finais da quarta estrofe: “Ó floresta! ó relva amolecida, / A cuja sombra, em doce leito / É tão macio descansar nos sonhos! [...] Em chuva perfumada, concedei-me / Que encham meu leito, minha face, a relva / Onde o mole dormir a

amor convida!” (p. 155), no primeiro e quarto versos da sexta estrofe, convida à sua amada Ilná para dormir consigo: “Tudo dorme, não vês? dorme comigo [...] Fecha teus olhos lânguidos... no sono” (p. 155), no primeiro e quarto versos da sétima estrofe, reitera o convite: “E no sono teu abraço me enlaçando! [...] Anjo de amor, reclin-te e descansa!” (p. 155), nos quatro primeiros versos da nona estrofe, menciona que se até os pássaros dormem, então ela deveria fazer o mesmo: “É a voz do sabiá: ele dormia / Ebrioso de harmonia e se embalava / No silêncio, na brisa e nos eflúvios / Das flores de laranja... Ilná, ouviste?” (p. 156), e nos três versos iniciais e finais da décima estrofe: “Vem, Ilná; dá-me um beijo – adormeçamos / A cantilena do sabiá sombrio / Encanta as ilusões, afaga o sono... [...] Sinto-a bela nas horas do silêncio / Quando em teu colo me reclino e durmo, / E ainda os sonhos meus vivem contigo!” (p. 156).

Em toda cena shakespeariana, o rei anseia a vida rural em detrimento do urbanismo da corte, exaltando a sombra e o silêncio. Da mesma forma, o eu-lírico azevediano exalta esses aspectos, citando a palavra silêncio 6 vezes de tal maneira que até os pássaros são silenciosos: “E se aves silenciosas se mergulham / No grato asilo da cheirosa sombra” (p. 154) e a palavra sombra 5 vezes que corroboram à ideia de calmaria, ambiente oportuno ao sono invejado pelo monarca.

Álvares de Azevedo se apropriou de versos que abordam a temática do sono, cuja necessidade humana foi venerada na sua poesia, aparecendo em uma infinidade de poemas, sobretudo, ver a amada dormindo é um dos principais fetiches do eu-lírico azevediano, pois é uma maneira de disfarçar o medo de amar, encostando a cabeça nos seus seios para evitar o ato sexual (ANDRADE, 2000).

HENRIQUE VIII NA OBRA AZEVEDIANA

Escrita em 1614 com a colaboração de John Fletcher, substituto de Shakespeare no *Globe Theater*, conforme cita Heliadora (2014), a peça *Henrique VIII* encena a história do monarca que a intitula, destacando suas desavenças conjugais. Com uma atitude tirânica, o rei manda vários súditos à morte sem provas sólidas, acreditando que estão tramando conspirações. Em uma festa, na casa do cardeal Wolsey, novo conselheiro, conhece Ana Bolena, dama de companhia de sua esposa Ana Catarina, apaixonando-se e designando-a marquesa de Pembroke. Doravante, anseia conseguir o divórcio com aprovação da igreja para se casar com a jovem. No júri, perante a esposa, diz que almejava a separação porque ela não lhe deu um filho varão, cujo herdeiro era imprescindível para a sucessão monárquica. Além do mais, menciona que todos os filhos nasceram mortos ou pereceram imediatamente ao nascimento devido a uma punição divina por ela ser viúva de seu irmão Artur. Portanto, o rei estava disposto

a enfrentar até mesmo o Papa para obter o direito à ruptura. Wolsey percebe que o amo agia injustamente, então envia uma carta ao pontífice, pedindo que se opusesse à separação ilegal, todavia, a correspondência é extraviada, chegando ao conhecimento do rei que o prende por traição. Apesar do impasse religioso, o monarca abandona a rainha à mercê que se enferma gravemente, enquanto isso se casa com Ana Bolena, de cujo matrimônio nasce Elizabeth I, uma das rainhas mais importantes da Inglaterra no período chamado de *Era Elisabetana*.

Lágrima

No epílogo do drama, consta o prelúdio de que os fatos que seriam abordados causariam tristeza aos espectadores ou leitores:

Hoje não venho provocar-vos riso
 [...] Quem de piedade
 for capaz pode dar à nossa peça
 uma lágrima ou duas, porque ela essa
 homenagem merece.
 (SHAKESPEARE, 2017, p.7)

Essa citação foi referenciada por Álvares de Azevedo no “Canto quarto” d*O poema do frade*:

I come no more to make you laugh...

 *Those that can pity, here*
May, if they think it well, let fall a tear;
The subject Will deserve it.
 (AZEVEDO, 2000, p. 353, grifos do autor).

Consoante às análises já discutidas no *corpus*, esse canto é o poema com a maior apropriação shakespeariana de toda obra azevediana, parecendo que o poeta romântico teve um frenesi com o dramaturgo à mente enquanto o escrevia. O texto expõe a história do eu-lírico que perdeu sua amada Consuelo na morte, deixando-o solitário, melancólico e aos prantos como a “[...] lágrima nas faces do soldado, / Aos abraços da mãe que geme e chora / E aos gemidos da amante que o demora!” (AZEVEDO, 2000, p. 357). A falecida aparece constantemente em seus sonhos orgásticos, porém, ao acordar fica amargurado, desejando revê-la o quanto antes no paraíso dantesco. Idêntico à narrativa de *Henrique VIII* que trata do abandono injustificável à rainha Catarina e seu adoecimento em decorrência do divórcio, cujo estado lamentável da personagem causa no leitor compaixão ou lágrimas aos mais emotivos, o canto azevediano tem

um efeito emocional semelhante, não à toa que a referência à peça está exatamente no prólogo do texto.

De acordo com Soares (1989), angústia, dor, desilusão e definhamento são os temas mais recorrentes na poesia romântica-intimista azevediana inspirada na melancolia do *mal du siècle*, por isso, igual a peça shakespeariana, não tem a intenção de causar riso, mas lágrimas empáticas pelo sofrimento dos eu-líricos e suas amadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torna-se evidente, portanto, que Álvares de Azevedo se apropria da obra shakespeariana ao citar que o dramaturgo inglês estava à cabeceira da cama, que daria um basta às suas apropriações infundáveis, mencionando o nome do teatrólogo, de suas personagens, de títulos de peças, descrevendo e imitando o *modus operandi* dos dramas. Dessa forma, reitera o quanto amava a obra dramática inglesa.

Vale ressaltar que o poeta paulista aprendeu as teorias comparatistas por meio da revista *Revue des deux mondes*, que lhe possibilitou comparar *Aldo, o rimador* de George Sand a *Macbeth* e a *Sonhos de uma noite de verão*; *Rolla*, de Alfred de Musset a *Otelo*, a *I Henrique IV*, a *Rei Lear*, a *Hamlet*, a *Romeu e Julieta*, e a *A Tempestade*; e *Castro*, de Antônio Ferreira a *Romeu e Julieta*. É constatado, então, que o poeta brasileiro conhecia excepcionalmente as peças do mestre inglês de tal maneira que ao ler Sand, Musset e Ferreira, percebeu que os três se apropriaram de cenas do gênio do teatro para caracterizar suas personagens ou imitar conflitos e desfechos. Além do mais, no estudo *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*, o jovem escritor expõe seu desejo de que as peças shakespearianas em francês fossem encenadas no teatro paulista, cujo anseio foi instigado pela necessidade de que os conterrâneos tivessem um entretenimento excelente e saíssem do tédio da monótona e retrógada São Paulo.

Sobre *Hamlet*, evidenciou-se uma apropriação do ato I, cena I, o relato do fantasma, no “Canto quarto” do *Conde Lopo* e em *Noite na taverna*, cuja citação é uma reafirmação do ser romântico que perambula à procura da infinitude e uma comprovação de que a ciência não é capaz de explicar os mistérios do sobrenatural. Constatou-se o ato II, cena II, a repetição hamletiana do termo “palavras”, em *Noite na taverna*, cuja referência se associa à metalinguagem tão comumente presente nos textos azevedianos em que o eu-lírico decifra o fazer poético das palavras agrupadas. Destacou-se o ato III, cena I, o solilóquio sobre *ser ou não ser*, no poema “Ao meu Amigo J.F Moreira” (*Poesias diversas*), “Canto terceiro” e “Canto quarto” do *poema do Frade*, em *Noite na taverna*, no *livro de Fra. Gondicário*, nos discursos fúnebres a Feliciano Coelho Duarte e a João Batista da Silva Pereira e na carta a Luís Antônio

da Silva Nunes, cujas reflexões sobre o mistério da morte são extremamente presentes na obra e vida do poeta. Apontou-se o ato III, cena II, relacionado ao prólogo e à alegria prévia à *Ratoeira*, no “Canto II” do *Conde Lopo* e no *livro de Fra. Gondicário*, visto que o júbilo e o relacionamento permanentes são impossíveis na obra azevediana, sendo mais passageiro do que a alegria hamletiana e o amor de Gertrudes pelo falecido. Verificou-se o ato III, cena IV, associado ao retorno do espectro, em *Noite na taverna*, cuja epígrafe carimba a confiabilidade da narrativa de Claudius Hermann, mostrando que não seria delírio, loucura, ebriedade da embriaguez ou lenda. Pontuou-se o ato IV, cena V, sobre o afogamento de Ofélia, no poema “Harmonia” (*Lira dos vinte anos*), frisando o fracasso amoroso e a destruição eterna nas águas. Elencou-se o ato V, cena I, sobre a caveira de Yorick e o sepultamento de Ofélia, nos poemas “Glória moribunda” (*Poesias diversas*) e “Anjinho” (*Lira dos vinte anos*), e nas obras *Macário* e *O livro de Fra. Gondicário*, cuja discussão acerca da morte torna óbvio que o escritor de *Stratford* e o jovem bacharel a encaram como um processo natural rumo à conquista libertária da imortalidade. Por fim, analisou-se o ato V, cena II, acerca da vingança hamletiana, no “Canto terceiro” do *poema do Frade* e no discurso fúnebre de Feliciano Coelho Duarte, salientando novamente a temática da morte, fenômeno vital melhor do que a vida longe da pessoa amada.

Em *Romeu e Julieta*, identificou-se o ato I, cena V, sobre o baile dos Capuletos, nos poemas “A.T” e “Soneto”, ambos de *Lira dos vinte anos*, debatendo as comparações da mulher a seres divinos marcantes no Romantismo. Além do mais, observou-se o ato II, cena II, o encontro à janela na noite de lua cheia, em vários poemas de *Lira dos vinte anos*: “Cismar”, “Itália”, “Spleen e charutos”, “É ela! É ela! É ela! É ela!”, “Namoro a cavalo”, “Meu desejo”, “Minha amante”. Ademais, no “Canto quarto” do *poema do Frade* e em *Macário*. O encontro do casal veronense à janela ao luar, expressa melancolia, uma vez que é a luz predominante na escuridão noturna além de ser associada à inconstância e à instabilidade amorosas. Além disso, sobressaiu-se o ato V, cenas I e III, acerca do suicídio dos apaixonados veronenses, no “Canto quinto” do *poema do Frade*, na *Noite na taverna*, no *Macário* e no *livro de Fra. Gondicário*, recorrendo-se à discussão sobre os entraves à felicidade amorosa, cuja morte suicida ou acidental é a única possibilidade de unir os enamorados para sempre no paraíso dantesco.

Em *Otelo*, encontrou-se a referência ao ato I, cena II, concernente à pena de Desdêmona pelo mouro, no “Canto VI” do *Conde Lopo*, cuja compaixão pelo sofrimento do amante é uma característica romântica na qual faz parte do aperfeiçoamento da empatia e sensibilidade humana. Percebeu-se também o ato V, cena II, sobre o assassinato da heroína, nos poemas “É ela! É ela! É ela! É ela!” e “Harmonia”, ambos de *Lira dos vinte anos*, no “Canto IV” do *Poema*

do Frade, no livro de Fra. Gondicário e em *Noite na taverna*, cujas comparações da personagem shakespeariana almejavam dar um fim trágico similar às personagens azevedianas.

Em *Rei Lear*, considerou-se o ato V, cena III, correspondente à fala de Kent e à morte de Cordélia, no livro de Fra. Gondicário e no “Canto IV” do *Poema do Frade*, cujas apropriações se referem à ausência da amada, que causa um sentimento semelhante ao luto e à morte como possibilidade do sujeito lírico se igualar ao plano espiritual da amante, temas que percorrem a obra ultrarromântica.

Em *O Mercador de Veneza*, discutiu-se o ato V, cena I, concernente à conversa de Lorenzo e Jéssica sobre as aventuras amorosas à noite que dialoga com o “Canto III” do *Conde Lopo*, cujo aspecto noturno lunático remete à atmosfera melancólica associada à morte, ao desespero amoroso e à profanação. Ademais, mostrou-se outro momento da cena supracitada acerca do verso transcrito no anel de noivado das personagens que foi citado diretamente no poema “Cantiga do sertanejo” (*Lira dos vinte anos*), frisando o conceito romântico do eterno feminino em que o eu-lírico romântico idealiza a mulher que vai amá-lo para sempre.

Em *I Henrique IV*, debateu-se o ato I, cena II, sobre a melancolia de Falstaff que consta no “Canto quarto” do *poema do Frade*, cujo estado melancólico é inerente à obra azevediana e à própria vida do autor paulista. Além disso, explanou-se o ato III, cena III, a justificativa de Falstaff aos seus pecados que é mencionado no poema “Boêmios” (*Lira dos vinte anos*), trazendo à tona o conceito romântico de humano errante que justifica suas falhas na imperfeição imanente que o induz a pecar involuntária e inocentemente.

Em *III Henrique VI*, localizou-se o ato II, cena IV, sobre a veneração ao sono pelo monarca, no poema “ANIMA MEA” (*Lira dos vinte anos*), cuja necessidade humana também foi idealizada pela segunda geração romântica.

Em *Henrique VIII*, averiguou-se uma citação do epílogo do drama acerca das lágrimas, no “Canto quarto” do *poema do Frade*, cujo sentimento de tristeza é recorrente na poesia romântica-intimista azevediana inspirada na melancolia do *mal du siècle*.

Portanto, constatou-se que todas as apropriações se encaixam precisamente aos temas expostos por Álvares de Azevedo em suas obras e ao seu temperamento poético. Além disso, o jovem ultrarromântico adaptou as citações diretas e indiretas às características geográficas brasileiras. Por fim, essa pesquisa deixa aberta a discussão sobre a presença de *Ricardo III* (1592), *Sonhos de uma noite de verão* (1595), *Macbeth* (1607) e *A tempestade* (1611) nos textos azevedianos. Em suma, nesse projeto, “fecham-se as cortinas”.

REFERÊNCIAS

De Álvares de Azevedo:

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

_____. Correspondência. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 775-835.

_____. Discursos. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 751-772.

_____. Estudos literários. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 657-747.

_____. Lira dos vinte anos. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 119-289.

_____. Macário. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 505-562.

_____. Noite na taverna. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 563-608.

_____. O Conde Lopo. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 373-498.

_____. O livro de Fra. Gondicário. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 609-653.

_____. O Poema do Frade. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 317-371.

_____. Poesias diversas. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 291-315.

Sobre Álvares de Azevedo:

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

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: AZEVEDO, Álvares. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 53-57.

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

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.
- 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.
- JÚNIOR, Raimundo Magalhães. **Poesia e vida de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Lisa, 1971.
- MONTEIRO, Jaci. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p.19-24.
- 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.
- SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. **Um leitor inconformado: Álvares de Azevedo e a literatura comparada**. Tese de doutorado. USP, São Paulo, 2018.
- SOARES, Angélica. **Ressonâncias veladas da lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileira, 1989.
- SOUSA, Lúbia de Medeiros Maia. **Citação e modernidade em Álvares de Azevedo: do sublime ao dessublime**. Tese de doutorado. UFRN, Natal, 2007.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. “O fascinante Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 98, 99.
- VALE, A. A., Miréia. De Shakespeare a Álvares de Azevedo: o disfarce do mal. In: VIII Colóquio de Estudos Literários, 8., 2014, Londrina. **Anais**. Londrina: Diálogos e Perspectivas, 2014, p.343-350.

De William Shakespeare:

- SHAKESPEARE, William. **A famosa história da vida do rei Henrique VIII**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV – I**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Henrique VI: 2ª e 3ª partes**. Tradução de Alberto Carlos Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

SHAKESPEARE, William. O mercador de Veneza. In: _____. **Grandes obras de Shakespeare**: volume 2: comédias. Tradução de Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 229-337.

SHAKESPEARE, William. **William Shakespeare**: tragédias e comédias sombrias. Trad. Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

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

_____. Otelo. In: _____. **William Shakespeare**: tragédias e comédias sombrias. Trad. Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 551-694.

_____. Rei Lear. In: _____. **William Shakespeare**: tragédias e comédias sombrias. Trad. Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 807-952.

_____. Romeu e Julieta. In: _____. **William Shakespeare**: tragédias e comédias sombrias. Trad. Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 129-252.

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

Sobre William Shakespeare:

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

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: la invención de lo humano. Traducción de Tomás Segovia. 1. ed. Barcelona: Anagrama, 2019.

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.

SILVA, Eduardo Nenes. Os proteus de William Shakespeare e de Antônio José da Silva: em busca de uma possível intertextualidade. In: XV Congresso Internacional da Abralic: textualidades contemporâneas, 2017, Rio de Janeiro. **Anais do XV Congresso Internacional da Abralic: textualidades contemporâneas**. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.v. 4. p. 6733-6741.

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

Sobre literatura comparada:

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

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

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