

PLANO DE TRABALHO E PROJETO DE PESQUISA DE PÓS-DOCTORADO

LEITURAS ALEMÃS DE *HAMLET*, DE GOETHE A HEGEL

**PROPONENTE: PEDRO SÜSEKIND (PROFESSOR ASSOCIADO DO DEPARTAMENTO DE
FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)**

**SUPERVISOR: MARCO AURÉLIO WERLE (PROFESSOR TITULAR DO DEPARTAMENTO
DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)**

Proposta de pesquisa de pós-doutorado a ser desenvolvida durante 12 meses, a partir de 01/03/2019 até 29/02/2020, no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, vinculada à linha de pesquisa de Estética e Filosofia da Arte.

1. Introdução

A investigação proposta aqui constitui um desdobramento dos estudos que resultaram no meu livro *Shakespeare, o gênio original* (Zahar, 2008), sobre a recepção da obra de William Shakespeare na Alemanha da época de Goethe. Posteriormente, em 2014, recebi da FAPERJ o auxílio APQ1, com um projeto sobre “Hamlet e a filosofia”, para desenvolver uma pesquisa na Folger Library, de Washington, uma das mais importantes instituições de estudo sobre a obra do dramaturgo inglês. Essa pesquisa bibliográfica serviu de base para o meu projeto atual como bolsista de produtividade no CNPQ, dividido em duas etapas: (1) sobre a filosofia em *Hamlet* segundo uma abordagem histórica, baseada nas referências que Shakespeare de fato integrou à peça, como Montaigne, Maquiavel e Sêneca; (2) sobre a recepção da peça, com ênfase nas diversas leituras da tragédia *Hamlet* por filósofos posteriores ao autor. As propostas a serem desenvolvidas neste projeto de pós-doutorado estão relacionadas a essa segunda etapa, no escopo geral da pesquisa sobre “Hamlet e a filosofia”.

Minha intenção durante o estágio de pós-doutorado na Universidade de São Paulo é estudar especificamente a recepção da peça de Shakespeare no contexto da estética alemã do final do século XVIII e início do século XIX, nas obras de autores ligados ao primeiro Romantismo e ao Idealismo alemão. Analisarei alguns dos principais comentários sobre *Hamlet* produzidos no período, entre os quais destaco as discussões inseridas no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meiter*, de Goethe, e as leituras da peça como uma tragédia moderna nos *Cursos de estética*, de Hegel, em *Filosofia da arte*, de Schelling, e nas *Lições sobre arte dramática e literatura*, de August Schlegel. A partir da análise desses textos, pretendo escrever um artigo que discutirá a importância que a leitura de *Hamlet* teve para o movimento romântico e para a estética idealista.

2. Justificativa

2.1. A tragédia

Hamlet é, provavelmente, a obra mais comentada do autor mais estudado no mundo nos últimos duzentos ou trezentos anos. A quantidade e a diversidade de leituras da peça ao longo de tempo demonstram que ela foi considerada em muitas ocasiões, por diversos leitores de diversos períodos, uma tragédia inovadora, surpreendente, desafiadora.

Existem três versões de *Hamlet* publicadas no século dezessete: o Primeiro In-quarto, de 1603, o Segundo In-quarto, de 1604-1605 e a versão de 1623 do Folio,

publicação que reunia 36 peças editadas pelos ex-sócios de Shakespeare sete anos após sua morte.¹

Assim, foi publicada pela primeira vez em 1603, em uma edição simples, uma obra chamada *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke* [A história trágica de Hamlet, Príncipe da Dinamarca], com a indicação da autoria de Shakespeare e de que a peça tinha sido montada diversas vezes em Londres e também nas universidades de Cambridge e Oxford, além de outros locais. Em 1604 ou 1605 veio a público uma outra versão, com a indicação: “*Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie*” [Recentemente impressa e aumentada tanto quanto era, de acordo com uma cópia fiel e perfeita]. Supostamente, esse Segundo Quarto era baseado em um texto anterior e mais fiel, enquanto o primeiro tinha sido feito a partir da memória dos atores que participaram da peça. Quase vinte anos depois, surgiu uma terceira versão, publicada na edição luxuosa do Folio junto com as outras obras do autor, versão muito parecida com a do Segundo Quarto, mas com variantes (faltam 230 linhas e são acrescentadas outras 70, fora substituições de palavras ou frases).

Em comparação com as duas versões posteriores e mais próximas entre si, o Primeiro Quarto é bem mais curto – 2.154 linhas contra mais de quatro mil – e tem diversas alterações significativas, a começar pelos nomes de alguns dos personagens principais. Por isso, tradicionalmente muitos adotaram a designação daquela versão inicial, publicada em 1603, como o “*bad quarto*”, considerando-a pouco confiável. Entretanto, essa avaliação tem sido contestada nas últimas décadas por autores que destacam a teatralidade do texto, ou seja, seu formato mais enxuto e apropriado para a encenação.² Além disso, há alguns elementos divergentes no Primeiro Quarto que acabaram sendo incorporados em várias adaptações das versões mais longas para o teatro e o cinema, como por exemplo a exclusão do último solilóquio do protagonista, no quarto ato,³ sobre a passagem do exército de Fortimbrás, ou a explicitação da posição da rainha, que na primeira versão claramente toma o partido de Hamlet contra o rei Cláudio a partir do final do terceiro ato.

¹ Os nomes *Folio* e *in-quarto* dizem respeito à maneira como as folhas de impressão eram dobradas na época.

² Cf. Introdução de José Roberto O’Shea em: Shakespeare. *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603*, 2010, pp. 9-30.

³ Cf. *Hamlet*. Ato IV, Cena 4, pp. 151-152 (32-66). Esta referência e as seguintes tem como base a tradução de Lawrence Flores Ferreira. (*Hamlet*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015).

Os textos mais conhecidos, publicados, estudados e traduzidos de *Hamlet* (as chamadas edições “conflacionadas”) resultam de uma fusão das duas versões mais aceitas, feita com base no trabalho de especialistas e editores para chegar a uma peça que incorporasse as vantagens do segundo Quartos e do Folio. Atualmente, porém, existe uma tendência de valorização das formas originais das diferentes versões, o que tem como resultado novas edições críticas.

A maior parte de *Hamlet* é em versos brancos decassílabos, chamados pentâmetros iâmbicos, a métrica mais usada no teatro elisabetano. Como a palavra pentâmetro indica, o verso utilizado é de cinco pés, ou iambos, termo que designa por sua vez o agrupamento de uma sílaba não tônica seguida por uma tônica. As principais variações métricas são os trechos em prosa, mais frequentes, e os raros versos rimados de par em par. A prosa aparece para indicar determinadas situações, como por exemplo as cartas ou documentos lidos durante a peça, as falas de personagens cômicos de baixo extrato social (como o coveiro do quinto ato), diálogos coloquiais (como o de Hamlet com o ator, no segundo ato, ou com seus falsos amigos Rosencrantz e Guldenstern), as falas de personagens enlouquecidos (Hamlet fazendo-se de louco, Ofélia quando enlouquece). Os versos rimados em pares aparecem, por exemplo, na peça-dentro-da-peça encenada no terceiro ato, para dar a ela um estilo antiquado e artificial. Fora desse episódio, eles somam apenas mais 27 linhas na versão do Fólí, sendo a maioria delas saídas de cena.

Escrita provavelmente entre 1599 e 1602, *Hamlet* marca o início de um período de intensa dedicação de seu autor ao gênero trágico, do qual resultariam *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*. Especificamente, trata-se de uma tragédia de vingança, gênero tradicional do teatro romano que teve grande sucesso ao ser retomado pelos dramaturgos renascentistas ingleses.

Na fase inicial de sua carreira, Shakespeare tinha se dedicado mais aos dramas históricos e às comédias. Ele escreveu três peças antes de *Hamlet* que podem ser chamadas de tragédias. Duas delas tratam de temas romanos, *Tito Andrônico*, escrita entre 1593 e 1594, e *Júlio César*, de 1599. A outra é a célebre tragédia de amor *Romeu e Julieta*, provavelmente elaborada entre 1595 e 1596. Mas muitos estudiosos da obra de Shakespeare classificam essas três peças como “tragédias de aprendizado”, seguindo uma linha de raciocínio do clássico estudo de A. C. Bradley *A tragédia shakespeariana*, de 1904.

A contextualização de *Hamlet* dentro do percurso de Shakespeare como dramaturgo é importante, nesse sentido, por situar a peça como uma obra de maturidade e como a

primeira das grandes tragédias, ou seja, o primeiro trabalho em que o autor teria moldado à sua maneira o gênero trágico.

Quanto ao enredo, é importante ressaltar que Shakespeare quase sempre se baseava em histórias que já existiam: as *Crônicas de Holinshed* sobre os reis britânicos serviram de fonte para os dramas históricos; uma novela italiana, para *Romeu e Julieta*; as *Vidas paralelas*, de Plutarco, para as peças romanas, e assim por diante.

No caso de *Hamlet*, o dramaturgo não só recorreu a uma narrativa já existente, como também refez uma tragédia que se baseava nessa narrativa. Essa tragédia anterior, com o mesmo título, tinha sido encenada em Londres de meados de 1580 a meados de 1590, mas não foi uma peça muito bem sucedida e infelizmente se perdeu. É bastante provável, inclusive, que Shakespeare tenha trabalhado nessa antiga versão como ator, uma vez que, no início da sua carreira em Londres, a peça fazia parte do repertório da sua companhia de teatro, a *Chamberlain's Men*.

A tese mais aceita é a de que essa peça perdida foi escrita por Thomas Kyd, o mesmo dramaturgo responsável pela *Tragédia espanhola* (1598), que também é uma tragédia de vingança, considerada a primeira a ter sucesso no teatro elisabetano. Mas alguns comentadores, como Harold Bloom por exemplo, atribuem aquela versão anterior ao próprio Shakespeare.⁴

Em todo caso, o *Hamlet* perdido era uma adaptação para o teatro de uma história lendária, baseada na vida do príncipe dinamarquês Amleth, preservada pelas crônicas de Saxo Grammaticus, em sua *Gesta Danorum*, do século doze. Essa história foi recontada por François de Belleforest no século dezesseis em um volume chamado *Histoires tragiques*, por sua vez uma adaptação da coletânea de narrativas trágicas reunidas antes por um autor italiano, Matteo Bandello.

Ao refazer a peça, Shakespeare pode ter estudado essas fontes, então vale a pena resumir o seu conteúdo. Na versão da história narrada por Grammaticus e Belleforest, o jovem príncipe Ahmlet precisa vingar a morte de seu pai Horvendill, morto pelo irmão Feng depois de ter se consagrado como herói ao derrotar o rei da Noruega em um duelo e de ter se casado com a herdeira do trono da Dinamarca. Amleth planeja a vingança contra o tio, mas finge de louco para escapar do mesmo destino de seu pai. Apesar desse estratagema, Feng suspeita do príncipe e manda uma jovem sondar suas intenções. Depois o conselheiro da corte o espiona durante uma conversa com a rainha, e Ahmlet acaba

⁴ Bloom, *A invenção do humano*, p. 482.

matando esse espião. Em consequência disso, o rei o envia para a Inglaterra sob a escolta de dois guardas, com os quais segue uma carta na qual está ordenada a execução do príncipe. Este descobre a carta a tempo, substituindo-a por outra, na qual ordena a execução dos guardas que o escoltam. Em seguida Ahmlet volta para a Dinamarca e finalmente mata o seu tio criminoso, consumando a vingança.⁵

Portanto, como qualquer pessoa que já leu a peça ou assistiu a uma encenação pode verificar, encontram-se na narrativa antiga os elementos principais do enredo da tragédia de Shakespeare. Entretanto, existem algumas diferenças fundamentais na versão anterior: a primeira é que o assassinato do rei não é segredo para a corte; a segunda, e mais importante, é que ao final Ahmlet sobrevive e reivindica o trono (de modo que a história original não é uma tragédia em sentido shakespeariano).

Além dessas diferenças principais, alguns elementos decisivos no *Hamlet* que conhecemos estão ausentes na narrativa de Saxo e de Belleforest. Por exemplo, não há um fantasma que revela o crime, nem uma peça-dentro-da-peça para confirmá-lo. Só que esses dois elementos adicionados por Shakespeare também não são propriamente originais, pois na versão anterior de *Hamlet* para o teatro, atribuída a Thomas Kyd, sabe-se que já existia o fantasma e se supõe que havia, como na *Tragédia espanhola*, uma peça dentro da peça.

A conclusão é que quase nada em *Hamlet* é original no sentido de ser uma invenção do autor. No entanto, a tragédia não só se tornou uma das peças mais populares e de maior repercussão na época de seu autor, como também teve, ao longo desses 400 anos que nos separam daquela época, uma posição de destaque na riquíssima fortuna crítica de recepção da obra de Shakespeare.

2.2. O fantasma

Na cena inicial de *Hamlet*, um espectro misterioso com a aparência do rei dinamarquês recém-falecido surge em uma torre do castelo de Elsinore. Não é a primeira vez que ele assombra a torre, por isso os soldados responsáveis pela guarda estão acompanhados por Horácio, amigo do príncipe chamado para tentar falar com o fantasma. Todo o desenvolvimento do primeiro ato gira em torno dessa aparição, até a cena final em que o protagonista da peça finalmente ouve, do espectro de seu pai, a revelação do crime cometido contra ele pelo irmão, Cláudio, o ocupante do trono.

⁵ Cf. Hansen. *Saxo Grammaticus & the life of Hamlet*.

O fantasma aparece vestido não como rei, com a pompa da corte, mas como guerreiro, usando sua armadura das batalhas contra a Noruega. Quando Horácio explica aos soldados por que o reino está envolvido em preparativos de guerra, “a fonte principal de toda a agitação febril neste país”,⁶ ele narra a vitória do rei Hamlet sobre o rei norueguês Fortimbrás, em uma guerra causada por disputa de terras. A explicação menciona então o príncipe Fortimbrás, “esse jovem de têmpera ardente e indomável”, que estaria reunindo um exército nos confins da Noruega para reivindicar as terras perdidas naquela guerra.

Usar uma armadura remete ao mundo da cavalaria e dos valores militares, então na figura do fantasma está em jogo não só a referência a uma guerra iminente, como também o passado cavaleiresco, em oposição aos costumes do cortesão intelectual que é o príncipe Hamlet, apresentado na cena seguinte como um estudante de Wittenberg, contrariado e melancólico em meio aos festejos do casamento do novo rei com a sua mãe.

No final do primeiro ato, o espectro do rei reaparece diante do príncipe, convocado por Horácio para falar com ele, e acena para que Hamlet o siga até um lugar isolado. Horácio tenta impedir seu amigo com a advertência: “Mas se ele o atrair pra dentro do oceano / Ou para o tenebroso cimo do penhasco (...) / Se depois assumir uma forma terrível, / Privando de razão a tua soberania, / Lançando-o na loucura?”.⁷ Pouco depois disso, após ouvir o discurso do espectro, Hamlet exclama: “Ó hoste celestial! Ó terra! E o que mais? / Evoco o inferno? Não! Calma, meu coração...”.⁸

As falas evidenciam a ambivalência dessa aparição. No contexto histórico em que foram escritas, elas talvez possam indicar o conflito entre a visão de mundo católica e a protestante, um fator que marcou profundamente a Inglaterra da época de Shakespeare. Alguns estudiosos ligam o espectro à concepção católica, que inclui a ideia do purgatório. Isso porque segundo a concepção protestante um fantasma não poderia ser uma pessoa morta que retorna ao mundo dos vivos, uma vez que não existe o purgatório, apenas o céu e o inferno.⁹ Nesse caso, o espectro não poderia ser a alma do rei e deveria ser compreendido como uma manifestação demoníaca.

É importante ressaltar que o espectro do rei apenas acena diante dos outros personagens, mas só começa a falar quando está sozinho com o príncipe. Ele diz então:

⁶ *Hamlet*. Ato I, Cena 1, p. 54 (110).

⁷ Ato I, Cena 5, p. 74 (69-74).

⁸ Ato I, Cena 5, p. 79 (92-93).

⁹ Cf. Nuttall, *Shakespeare, the thinker*, p. 205.

“Sou o espírito de teu pai, / Fadado por certo termo a andejar à noite, / E recluso de dia a jejuar entre os fogos, / Até que os tetros crimes feitos em meus dias / Queimem e se depurem”.¹⁰ Se não fosse proibido contar os segredos de seu cárcere sobrenatural, afirma o espectro, ele narraria uma outra história, capaz de dilacerar a alma de seu filho, gelar o sangue de sua juventude e fazer os seus olhos saltarem das órbitas.¹¹ No entanto, em vez dessas revelações fantasmagóricas, ele apenas conta o que ocorreu: os derradeiros fatos da vida anterior aos tormentos pós-morte, ou seja, a sedução da rainha por seu irmão traidor.

Para ressaltar a conexão entre a revelação do crime e a disposição íntima do protagonista, logo após ouvir a fala em que o espectro desmente a versão da morte accidental pela picada de uma serpente e aponta Cláudio como o assassino, o príncipe exclama: “Oh minha alma profética”. Em seguida o fantasma conta:

Ah, aquele monstro adúltero, incestuoso, / Com feitiços e ardis, com traiçoeiros brindes – / Oh, tétricos ardis e brindes sedutores – / Aliciou pra sua lascívia obscena os fogos / Da rainha que parecia tão virtuosa. / Oh, nobre Hamlet, mas que queda foi aquela.¹²

E logo depois ele acrescenta a narração dos detalhes do assassinato:

Dormindo em meu pomar, / O meu hábito sempre no final da tarde, / Em minha hora segura teu tio se insinuou / Com o lúgubre suco de ébano num frasco, / E nas portas de meus ouvidos entornou / A estilização morfética, da qual o efeito / Impõe ao sangue humano tal hostilidade.¹³

Após essa revelação do crime infame, o “mais vil e inatural”, o fantasma impõe a tarefa de vingá-lo, obrigação que será o tormento, a obsessão e finalmente a realização do príncipe ao longo dos atos seguintes. Fica evidente, assim, o conflito que se apresenta para Hamlet, e com isso o problema que a tarefa imposta a ele representa pelo fato de ser um fantasma quem revela a verdade.

2.3. Recepção alemã: Goethe e Hegel

Não é à toa que uma tragédia na qual a morte aparece com um tema decisivo começa com uma pergunta dirigida à escuridão (Bernardo, um dos vigias, diz: “Quem está aí?”), e com uma cena que gira em torno da aparição de um fantasma. Em seus *Cursos de Estética*, por exemplo, Hegel resalta a relação do príncipe da Dinamarca com a morte, com a

¹⁰ Ato I, Cena 5, p. 76 (9-12).

¹¹ Cf. Ato I, Cena 5, p. 77 (15-29).

¹² Ato I, Cena 5, p. 77 (41; 42-47).

¹³ Ato I, Cena 5, p. 78 (59-70).

finitude como expressão de uma tragicidade característica do drama moderno. Como diz o filósofo a respeito de Hamlet:

As barreiras da finitude não são suficientes para ele; em tal tristeza e docilidade, neste ódio, neste nojo por todos os estados da vida sentimos desde o princípio que ele é um homem perdido neste ambiente terrível, a quem o desgosto interior quase já consumiu antes mesmo de a morte se apresentar para ele do exterior.¹⁴

A morte que se apresenta do exterior tem a forma do fantasma, uma aparição que corresponde à disposição de espírito extremamente melancólica do protagonista da tragédia na sua primeira cena no palácio. Por outro lado, o fantasma impõe ao príncipe a tarefa de vingá-lo, e na recepção de *Hamlet* um problema especialmente debatido é o da hesitação do protagonista em realizar essa tarefa que lhe é imposta. A interpretação da sua demora para agir gerou diversas explicações, que muitas vezes associam o adiamento da vingança exatamente ao caráter reflexivo e melancólico do príncipe.

Quando Freud, por exemplo, formulou a célebre explicação psicanalítica da demora do príncipe em agir como uma consequência do Complexo de Édipo, essa explicação foi defendida como uma solução para um problema de longa data, que já tinha gerado diversas tentativas de respostas, segundo o autor propostas em vão.¹⁵ Em *Interpretações dos sonhos*, após afirmar que a peça era construída com base na hesitação de Hamlet em realizar sua vingança, ele se refere especialmente à noção que considerava dominante em sua época, baseada nas avaliações feitas por Goethe, segundo a qual o personagem seria reflexivo demais para assumir a tarefa destinada a um homem de ação.

No capítulo “O príncipe cansado”, de seu livro *Mimesis*, Auerbach comenta a importância dessa leitura de *Hamlet* feita por Goethe para a recepção da peça no contexto alemão do século XIX. Sobre a “famosa interpretação do *Hamlet* dada por Goethe”, ele diz: “É profunda e bela; com razão não só os românticos, mas também muitos leitores posteriores, na Alemanha e na Inglaterra, admiraram-na”.¹⁶ O crítico avalia que existe uma “grande força de convicção na maneira pela qual Goethe explica a tragédia de Hamlet”, com base em elementos que se destacam na trajetória do príncipe dinamarquês: a “súbita ruína da segurança de sua vida exterior e moral da juventude”, o “desmoronamento da confiança na ordem ética que era representada para ele, anteriormente, pelo laço, ora tão horrendamente rompido, entre os seus pais, os quais amava e honrava”.¹⁷

¹⁴ Hegel. *Cursos de Estética*, IV, p. 270.

¹⁵ Freud. *Die Traumdeutung*, p. 271.

¹⁶ Auerbach, *Mimesis*, pp. 293-294.

¹⁷ *Ibid.*

O comentário se refere especialmente a um trecho do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, um livro que tem como pano de fundo a situação cultural e artística da Alemanha e que descreve com muita clareza o impacto de Shakespeare nessa situação. Cabe observar, sobre essa referência a um romance, que muito do pensamento de Goethe como crítico de fato se encontra inserido em sua produção artística, mas as considerações sobre Shakespeare estão registradas também em textos teóricos, especialmente no ensaio de 1771 “Para o dia de Shakespeare” e em “Shakespeare e o sem fim”, publicado em 1826.¹⁸ O jovem autor prestes a escrever o *Werther* se mostrava, em 1771, um entusiasta incondicional de seu maior ídolo poético: “A primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão”.¹⁹ Já no texto de 1826, bem mais sóbrio e com distanciamento crítico, o escritor leva em conta sua experiência em adaptar e montar as peças no teatro de Weimar para analisar a obra de Shakespeare enquanto poeta e enquanto dramaturgo.²⁰

Wilhelm Meister, o protagonista do romance de Goethe, discute algumas das principais questões acerca da obra de Shakespeare que aparecem nesses textos teóricos do escritor, especialmente aquelas que giram em torno de *Hamlet*. Essas discussões se justificam porque uma parte da história de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* apresenta os esforços de montagem da tragédia por uma companhia de teatro. Cito um dos trechos das considerações do personagem que podem resumir a interpretação indicada por Auerbach. Trata-se de uma fala de Wilhelm Meister:

Imaginem, de modo mais vivo – exclamou ele –, esse jovem, esse príncipe; tenham presente sua situação e então o observem bem, a ficar sabendo da aparição do espectro de seu pai; ponham-se ao seu lado naquela terrível noite em que também a ele se apresenta o venerável espírito. Um pavor imenso apodera-se dele; interpela aquela forma estranha, vê que lhe faz um sinal, segue-a e a ouve... Ressoam em seus ouvidos a terrível acusação contra seu tio, a exortação à vingança e o premente e reiterado pedido: “Recorda-te de mim!”. E logo que o espírito desaparece, quem vemos diante de nós? Um jovem herói, com sede de vingança? Um príncipe de nascimento, que se sente feliz ao se ver exortado contra o usurpador de sua coroa? Não! Assombro e tristeza assaltam o solitário; ele se torna amargo contra os alegres malfeitores, jura não esquecer o desaparecido e conclui com este suspiro significativo: “Andam desarticulados os tempos; pobre de mim que nasci para pô-los novamente no lugar!”.²¹

¹⁸ Cf. Goethe. *Escritos sobre literatura*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰ Para uma discussão mais abrangente desses textos, cf. meu livro *Shakespeare, o gênio original*.

²¹ Goethe. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 244.

O trecho aparece no quarto livro do romance, quando o protagonista procura a companhia teatral e convence seu diretor, Serlo, a montar a peça de Shakespeare na qual ele próprio interpretará o príncipe dinamarquês. Goethe avalia, na voz de seu personagem, uma característica essencial do protagonista da tragédia shakespeariana, chamando a atenção para a figura triste e solitária que se revela após o encontro com o fantasma: não “um jovem herói, com sede de vingança”, motivado pela tarefa de tirar do trono o usurpador, mas alguém que lamenta sua sorte com a constatação de que o tempo está fora do eixo. Essa avaliação crítica, com destaque para a fala que enuncia o quanto é problemática para Hamlet a tarefa imposta pelo espectro do pai, influenciou profundamente as leituras feitas ao longo do século dezenove, por poetas e filósofos.

O diagnóstico de Auerbach é o seguinte: “A interpretação de Goethe é, contudo, simultaneamente, também uma imagem estilística do seu próprio tempo, da *Goethezeit*”. Ou seja, a interpretação revela algo sobre a época em que foi feita, algo que se projeta na maneira de ler e entender a peça. “*Goethezeit* [tempo de Goethe]” é um termo usado por diversos autores para falar desse período do final do século XVIII e início do XIX em que surgiram na Alemanha movimentos culturais, artísticos e filosóficos importantes, como o *Sturm und Drang*, o Romantismo e o Idealismo. Essa denominação é usada porque Goethe não só conviveu com duas gerações de escritores e filósofos, como também participou ativamente dos debates de seu tempo e se tornou uma referência quase incontornável para os escritores das gerações que o sucederam.

Auerbach resume assim a interpretação proposta no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*: “Hamlet aparece como um jovem terno e sensível, que procura o mais elevado pelo caminho do ideal, modesto e com insuficiente força interior”.²² Mas o crítico faz esse resumo justamente para questionar a leitura proposta por Goethe e retomada por comentadores posteriores da peça. Auerbach pergunta, então:

Será que Goethe não sentiu a força original e ainda crescente durante a peça de Hamlet, o seu humor cortante, diante do qual recuam todos os que o circundam, a astúcia e a temeridade dos seus ataques, a sua selvagem dureza contra Ofélia, a violência com a qual enfrenta a mãe, a fria calma com que tira do seu caminho os cortesãos que se lhe atravessam, a elástica audácia de todas as suas palavras e de todos os seus pensamentos?

De acordo com a hipótese defendida em “O príncipe cansado”, por mais que adie constantemente a ação decisiva, Hamlet é de longe a figura mais forte da peça: ao seu

²² Auerbach, *Mimesis*, p. 294.

redor há uma “aura de demonismo que cria respeito, timidez e, não raramente, medo”.²³ Segundo essa avaliação, o que é paradoxal é justamente os acontecimentos que acordam o personagem para a vingança serem responsáveis por paralisar a sua força de decisão. Contudo, “será que isto pode ser explicado a partir de uma fraqueza vital, a partir da falta da ‘força sensível que faz o herói’?”

Em contraposição à leitura atribuída originalmente a Goethe, Hamlet é visto a partir da perspectiva proposta pelo crítico como um personagem ativo, cujo movimento é “rápido, audaz e, por vezes, pérfido, e atinge, com violência certa, o centro do alvo”.²⁴ Questionando a interpretação atribuída a Goethe, Auerbach faz ainda uma outra série de perguntas: “Não será, antes, que numa natureza forte e dotada de uma riqueza quase demoníaca, ganhem força a dúvida e o desgosto pela vida e que todo o peso desse ser se desloque precisamente nesse sentido?” Não será que “justamente pela paixão com que uma natureza forte se entrega aos seus impulsos, estes se tornem tão dominadores que o dever de viver se torne molesto e o de agir, um tormento?”²⁵

Essas perguntas introduzem a proposta de uma interpretação da postura do protagonista da tragédia segundo uma nova ótica, contrastante com aquela que teria marcado o tempo de Goethe e que poderia ser vista como resultado de um esforço para igualar Shakespeare às concepções e à visão de mundo do final da virada do século XVIII para o XIX.

Na pesquisa que proponho neste projeto, pretendo não só avaliar o posicionamento teórico de Goethe e seu impacto, mas também mostrar em que medida Hegel e seus contemporâneos (como Schelling e Schlegel) seguiram esse posicionamento e em que medida se distanciaram dele. Certamente é preciso investigar melhor a posição de Goethe e o contexto dessas teorias expostas por um personagem fictício em um romance, a fim de avaliar o questionamento proposto por Auerbach. Além disso, umas das hipóteses que pretendo elaborar é a de que Hegel já antecipava, no início do século XIX, um elemento importante da crítica feita em “O príncipe cansado”, uma vez que em seus *Cursos de estética* ele discutiu as ideias expostas por Wilhelm Meister e chamou a atenção do leitor para o fato de que existia um motivo concreto para a hesitação de Hamlet: a dúvida suscitada pela figura do fantasma.²⁶

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. Hegel, *Cursos de estética*, p. 237.

Avaliando a demora de Hamlet em agir, tal como apresentada por Shakespeare na peça, considero que ela deve ser explicada sobretudo com base na tarefa imposta pelo espectro do rei. Essa tarefa é um problema, em primeiro lugar, porque o príncipe deve se tornar um assassino para vingar o pai, mas não um assassino qualquer, porque o assassinato em questão seria um regicídio, o pior dos crimes imagináveis naquela época. Em segundo lugar, o problema consiste no fato de que consertar o tempo que está fora do eixo não implica apenas a execução da vingança, mas também o restabelecimento da ordem e a garantia do futuro do reino. Caso o rei usurpador fosse morto enquanto exercia o poder e era reconhecido como governante, ele seria considerado um rei legítimo e não um usurpador. Em terceiro lugar, a tarefa é um fardo porque Hamlet, um intelectual que estuda na universidade de Wittenberg, escreve poemas e decora falas de peças de teatro, precisa se converter em homem de ação, em vingador nos moldes dos personagens antigos das tragédias. Ele se vê então entre dois mundos.

Além desses três motivos, um fator decisivo que não pode passar despercebido é o fato de Hamlet desconfiar que o responsável pela revelação do assassinato pode ser um demônio. Ele chega a dizer isso explicitamente: “O espírito que vi / Talvez seja um demônio, e o demo sabe bem / Assumir formas afáveis”.²⁷ Hegel menciona essa fala ao comentar a peça em seus *Cursos de estética*. Com base na caracterização do protagonista ao longo do primeiro ato e no seu diálogo final com o fantasma, o filósofo destaca a conexão que Shakespeare desenvolve entre o pensamento do príncipe e tudo aquilo que o cerca, os acontecimentos exteriores. Com isso, Hegel desenvolve sua hipótese para explicar a demora de Hamlet em agir, ligada à seguinte constatação: “A aparição do espírito no *Hamlet* é ainda mais bela e profundamente tratada como uma Forma apenas objetiva do pressentimento interior de Hamlet”.²⁸

Essa conexão entre o íntimo do protagonista e a imposição da tarefa seria uma marca do início da peça, pois “vemos Hamlet surgir com o sentimento obscuro de que algo de terrível deve ter acontecido; aparece então o espírito de seu pai e lhe desvela todos os delitos”.²⁹ Hegel conjectura então: “Após essa descoberta reveladora esperamos que Hamlet imediatamente puna de modo enérgico os autores do ato e o consideramos completamente legitimado para a vingança. Mas ele vacila e vacila”.³⁰ Qual seria o

²⁷ Ato II, Cena 2, p. 107 (619-621).

²⁸ Hegel, *Cursos de estética*, p. 237.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

motivo dessa hesitação? Seria ela uma falha na estrutura da peça? A ausência de atividade acarretou recriminações a Shakespeare, segundo o comentário do filósofo, “porque a peça parecia em parte não querer sair do lugar”.³¹

Hegel ressalta o contraste entre a exigência imposta pela figura militar do pai e o caráter do protagonista, contrapondo o guerreiro antigo, homem de ação movido pela honra, com a figura renascentista do príncipe, caracterizado como um cortesão e estudante, um intelectual cético e melancólico. Esse destaque indica, a meu ver, uma característica das peças de Shakespeare: a oposição de personagens guerreiros, impetuosos e ativos, a personagens intelectuais, eloquentes e reflexivos. Na própria tragédia *Hamlet*, figuras guerreiras de homens de ação se contrapõem ao protagonista eloquente e reflexivo, que no entanto precisa agir. Essa contraposição é ressaltada no final da peça, quando o príncipe dinamarquês assiste à passagem de um exército comandado por Fortimbrás, o príncipe da Noruega, e faz um lamento de sua demora em agir em comparação com a impetuosidade da figura em que ele deveria espelhar-se.³² Mas a oposição está presente desde o início, no encontro de Hamlet com o fantasma de seu pai vestido de armadura, um símbolo dos valores guerreiros tradicionais da cavalaria, uma representação daquilo que seu filho não pode ser.

A referência usada por Hegel para tratar do contraponto entre o fantasma-guerreiro e o príncipe-intelectual é justamente a leitura proposta por Goethe em seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que como já comentei inclui não só uma série de comentários da peça, mas também uma experiência ficcional de adaptação e encenação de *Hamlet*. O filósofo resume a interpretação de seu predecessor:

Hamlet é, porém, uma natureza fraca em termos práticos, um belo ânimo retraído em si mesmo, que dificilmente consegue decidir-se a sair desta harmonia interna; é melancólico, pensativo, hipocondríaco e meditativo, e, por isso, não inclinado a um ato rápido; tal como também Goethe insistiu na representação que Shakespeare teria querido descrever: impôs um grande ato sobre uma alma que não estava à altura do ato.³³

Para caracterizar esse Hamlet descrito sob a ótica de Goethe, Hegel recorre a uma bela metáfora usada no romance: “Aqui será plantado um carvalho em um vaso precioso, que apenas deveria acolher flores lindas em seu seio; as raízes se expandem, o vaso é destruído”.³⁴

³¹ *Ibid.*

³² Cf. Ato IV, Cena 4, p. 151.

³³ Hegel, *Cursos de estética*, p. 237.

³⁴ *Ibid.*

A ideia de uma alma frágil que não estava à altura do ato exigido dela marcou época, como explicação da demora de Hamlet para realizar sua vingança. Essa ideia, bastante convincente, baseia-se em traços evidentes nas falas do protagonista shakespeariano. No final do Ato I, depois da conversa do príncipe com o espectro de seu pai, aparece a famosa frase de Hamlet sobre um tempo fora de eixo e seu lamento sobre a maldita sina que o fez nascer um dia para endireitá-lo.³⁵ Goethe tinha considerado essas palavras “a chave de toda a conduta de Hamlet”.³⁶

Em seus *Cursos de estética*, após mencionar a bela metáfora de Wilhelm Meister na qual o ato imposto ao personagem de Shakespeare é comparado a um carvalho plantado em um vaso de flores, o filósofo alemão argumentava: “Mas Shakespeare introduz, em relação à aparição do espírito, ainda um traço bem mais profundo. Hamlet vacila porque não acredita às cegas no espírito”.³⁷ Ou seja, o personagem não é apenas um melancólico diante de uma tarefa pesada demais, ele simplesmente não pode acreditar nas palavras do fantasma sem antes comprová-las.

3. Objetivos e hipóteses

Pretendo discutir, no desenvolvimento desta pesquisa, o diagnóstico proposto por Auerbach, segundo o qual a leitura de Goethe influenciou decisivamente as interpretações posteriores de *Hamlet* e moldou o que pode ser considerada uma leitura romântica da peça de Shakespeare. Considero especialmente relevante para essa discussão a retomada que Hegel propõe, em seus *Cursos de estética*, da interpretação feita no romance *Wilhelm Meister*. Minha hipótese é que Hegel concorda apenas em parte com a leitura feita por Goethe, pois toma distância dela e identifica um elemento novo. O filósofo diz: “Vemos aqui que a aparição enquanto tal não dispõe de Hamlet sem resistência, mas ele duvida e quer alcançar a certeza pelos próprios meios, antes de empreender o agir”.³⁸

Hegel também critica uma deficiência na solidez interior do caráter, ligada a questões como “a magia, o magnetismo, o demoníaco, a fantasmagoria elegante do visionário”, e sentencia: “Pretende-se que nestas forças desconhecidas resida uma verdade indecifrável do que é horripilante, que não permite ser compreendido nem

³⁵Cf. Ato I, Cena 5, p. 82 (196-197).

³⁶ Goethe. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 244.

³⁷ Hegel, *Cursos de estética*, p. 237.

³⁸ *Ibid.*, p. 238.

apreendido. Mas as potências escuras devem justamente ser banidas do âmbito da arte, pois nela não há nada de escuro, e sim tudo é claro e transparente”.³⁹

Esse posicionamento antecipa uma questão marcante na recepção crítica das tragédias de Shakespeare ao longo do século XX: saber em que medida a ação decorre dos conflitos humanos e em que medida os elementos sobrenaturais contribuem para a catástrofe trágica. Esse problema é abordado por exemplo em *A tragédia shakespeariana*, de A. C. Bradley, livro que foi considerado um dos mais influentes estudos já escritos a respeito de Shakespeare, tanto como um ponto culminante da crítica do século XIX, quanto como um ponto de partida para as críticas do século XX. Bradley defende que nas tragédias shakespearianas as calamidades não simplesmente acontecem, não caem do céu, mas decorrem da própria ação e da interação entre os personagens lançados em determinadas circunstâncias.⁴⁰ Cooperação e interação entre pessoas lançadas em certas circunstâncias geram as ações, que se encadeiam e levam à catástrofe. Há elementos dessas ações que escapam do controle ou da razão, como os eventos sobrenaturais – o fantasma em *Hamlet*, as bruxas em *Macbeth*, entre outros –, mas eles não são o fator determinante. Nesse sentido, se fantasmas, bruxas etc. muitas vezes contribuem para a ação de maneira direta, o elemento sobrenatural sempre dá forma a um movimento interno, como a suspeita em *Hamlet*, ou a culpa e a ambição em *Macbeth*.⁴¹

No caso da crítica que Hegel fazia do uso de forças mágicas ou extraordinárias como elementos exteriores, inexplicáveis ou misteriosos, ela era dirigida à valorização dessas forças irracionais por parte dos autores ligados ao movimento romântico. É a essa valorização que o filósofo idealista contrapõe sua leitura de Shakespeare como um tragediógrafo que faz tudo girar em torno do caráter, do conflito interior que se expressa em manifestações exteriores.

Para entender a recepção de *Hamlet* nesse contexto, considero que é fundamental comparar a leitura de Hegel com as interpretações da peça feitas por autores ligados ao movimento romântico, como os comentários de Schelling em sua *Filosofia da arte* e as análises de August Schelegel no texto “Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister” e nas *Lições sobre arte dramática e literatura*. Meu objetivo principal nesta pesquisa é fazer um estudo comparativo dos comentários de

³⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁰ Bradley. *A tragédia shakespeariana*, p. 8.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

Hegel, Schelling e Schlegel, a fim de escrever um artigo sobre a recepção de Hamlet no contexto do Romantismo e do Idealismo.

4. Plano de trabalho

A pesquisa será desenvolvida na Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, a partir de 01/03/2019 e terá 12 meses de duração, encerrando-se no dia 29/02/2020.

ETAPA 1

Primeiro semestre de 2019, de março a julho

- Estudo sobre a leitura de *Hamlet* proposta por Goethe e a avaliação dessa leitura nas obras de Hegel e Schlegel.
- Estudo da interpretação de *Hamlet* feita por Hegel nos *Cursos de estética*.
- Pesquisa de bibliografia secundária na biblioteca da USP sobre os temas estudados.
- Apresentação da primeira etapa da pesquisa sobre “Hamlet e a filosofia” para estudantes e pesquisadores da USP na forma de seminário ou minicurso.

ETAPA 2

Segundo semestre de 2019, de agosto a dezembro

- Estudo dos comentários sobre *Hamlet* na *Filosofia da arte* de Schelling.
- Estudo dos comentários sobre *Hamlet* nas *Lições sobre arte dramática e literatura* de Schlegel.
- Pesquisa de bibliografia secundária na biblioteca da USP sobre os temas estudados.
- Apresentação da segunda etapa da pesquisa sobre “Hamlet e a filosofia” para estudantes e pesquisadores da USP na forma de seminário ou minicurso.

ETAPA 3

Janeiro e fevereiro de 2020

- Revisão do material pesquisado
- Redação de artigo comparando as leituras de *Hamlet* feitas por Hegel, Schelling e Schlegel.

5. Metodologia e forma de análise dos resultados

O método de pesquisa aqui proposto corresponde, em linhas gerais, àquele praticado no âmbito da tradição filosófica no Brasil, método que consiste principalmente em um estudo rigoroso e atento dos grandes textos dos autores da tradição, a partir dos quais se torna possível uma discussão dos problemas do presente, das interlocuções e interrelações entre correntes filosóficas, das influências e comparações possíveis entre formas de pensamento.

Como se trata de uma pesquisa na área da estética filosófica, o método de abordagem das categorias de pensamento implica uma constante interlocução entre os textos teóricos de filósofos e os fenômenos artísticos. A proposta da pesquisa é fazer uma avaliação detida da recepção de uma obra artística (o *Hamlet*, de Shakespeare) no campo da filosofia e da crítica de arte. Assim, os textos filosóficos serão objetos de investigação em sua correlação com uma obra literária, levando em conta que a filosofia deve procurar, especialmente nessa área, uma interlocução com outras disciplinas de análise das ciências humanas, tais como a crítica literária, a sociologia, a história, etc.

Em resumo, o método de pesquisa adotado no presente projeto inclui: (1) a investigação rigorosa de textos tanto da tradição filosófica, quanto literários, buscando mostrar sua interrelação; (2) a realização de eventos de discussão entre o pesquisador e seu supervisor, e entre o pesquisador e os demais pesquisadores e estudantes da área; (3) a elaboração de análises críticas dos textos estudados, por parte do pesquisador; (4) finalmente, o momento da avaliação da pesquisa e a redação de um artigo que apresente os seus resultados.

Bibliografia

AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 277-297

BACON, Francis. *Selections. The Oxford Authors: Francis Bacon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

BARROL, J. Leeds (Ed.). *Shakespeare Studies, I*. Cincinnati: The University of Cincinnati, 1965.

BEVINGTON, David. *Shakespeare's ideas: more things in heaven and earth*. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2008.

BLACKMORE, S.A. *The riddles of Hamlet*. Boston: The Stratford Company, 1917.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

_____. *Hamlet Poema Ilimitado*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004

BOQUET, Guy. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BRADLEY, A.C. *Tragédiashakespeariana*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAVELL, S. *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FOAKES. 'Hamlet' vs. 'Lear': *Cultural Politics and Shakespeare's Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

FREUD, Sigmund. *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke, II/III*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1961.

_____. O Moisés de Michelangelo. In: *Obras Completas, Volume 11*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Autobiografia. In: *Obras Completas, Volume 16*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FRYE, Roland Mushat. *The Renaissance Hamlet. Issues and responses in 1600*. Princeton: Princeton University Press, 1984

GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.

_____. *Escritos sobre literatura*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000

GRADY, Hugh. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*. Oxford University Press, 2002.

GREENBLATT, S. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Tradução de Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. “O Montaigne de Shakespeare”. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. *Revista Serrote* #20, julho de 2015, pp. 116-142.

GRIFFIN, Alice (Ed.). *The sources of ten shakespearean plays*. New York: Thomas Y Crowell Company, 1834

HANSEN, William F. *Saxo Grammaticus & the life of Hamlet: a translation, history, and commentary*. University of Nebraska Press, 1983.

HAZLITT. “Hamlet”, in: Bloom(Org). *Bloom’s Shakespeare through the ages. Hamlet*. New York: Infobase Publishing, 2008.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

_____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HELIODORA, Barbara (Org). *Dramaturgia Elisabetana*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Cursos de estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HERDER, J. G. *Werke, Band I: Herder und der Sturm und Drang (1764-1774)*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1984.

HUNT, Maurice A. *Shakespeare’s speculative art*. New York : Palgrave Macmillan, 2011.

JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

JONES, Emrys. *The origins of Shakespeare*. Oxford [Eng.] : Clarendon Press, 1977

JOUGHIN, J.J. (Org.). *Philosophical Shakespeare*. London and New York: Routledge, 2000.

KASTAN, David S., ed. *A Companion to Shakespeare*. Oxford : Blackwell, 1999.

KERMODE, Frank. *Age of Shakespeare*. New York : Modern Library, 2004

KOTTMAN, P. A. (Org). *Philosophers on Shakespeare*. Standord: Stanford University Press, 2009.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

LEÃO, Liana de Camargo.; SANTOS, Marlene Soares (Org). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

- LESSING, G. E. *De teatro e literatura*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- LUKÁCS, Georg. "O humanismo de Shakespeare". Tradução de Roberto Franco de Almeida. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MILES, Geoffrey. *Shakespeare and the constant Romans*. Oxford; New York : Clarendon Press, 1996
- MIOLA, Robert. *Shakespeare and Classical Tragedy. The influence of Seneca*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- MUIR, Kenneth (Ed.). *Shakespeare Survey*, 28. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- NUTTALL. *Shakespeare, the thinker*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- PAULIN, Roger. *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914*. Zurich, New York: Georg Olms Verlag Hildesheim, 2003.
- PRICE, Joseph (Org.). *Hamlet. Critical Essays*. New York; London: Garland Publishing, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- _____. *O teatro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Debates, 1977.
- (Org). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1992.
- SANTOS, M. S. dos. Tragédia grega e tragédia shakespeariana: grandes momentos.. In: João Paulo dos Reis Velloso. (Org.). "Teatro mágico da cultura" e Favela é cidade. 1ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Altos Estudos - INAE, 2015, v. 1, p. 31-42.
- _____. O discurso shakespeariano em Hamlet: Da importância de Horácio e Fortimbrás. In: Thaís Flores Nogueira Diniz e Lúcia Helena de Azevedo Vilela. (Org.). *Itinerários: Homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira*. 1ªed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, v. 1, p. 313-323.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [1809–1811] Herausgegeben und kommentiert von STEFAN KNÖDLER. Erster Teil. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2018
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- _____. *Hamlet*. Tradução de Lawrence Flores Ferreira. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Hamlet*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: LPM, 2005.
- _____. *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Hamlet*, in: *Teatro Completo – Tragédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008

_____. *Four great tragedies*. Nova York: SignetClassics, 1998

SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução de Cordélia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: EditoraPlaneta, 2010.

SMITH, Emma (Org). *Guia Cambridge de Shakespeare*. Tradução de PetruciaFinckler. Porto Alegre: LPM, 2014.

STEINER, G. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelmann. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Versuch über dem Tragischen* in: *Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TYLER, Thomas. *The philosophy of "Hamlet"*. London : Williams &Norgate, 1874

VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

São Paulo, 07 de agosto de 2018.

Declaração de aceite

Declaro, para os devidos fins, que aceito supervisionar a pesquisa de pós-doutorado do Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro, intitulada "Leituras alemãs de *Hamlet* de Goethe a Hegel", a ser desenvolvida ao longo de 12 meses, de 01/03/2019 até 29/02/2020, no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, vinculada à linha de pesquisa de Estética e Filosofia da Arte.

Atenciosamente,

Assinatura manuscrita em azul, sobre uma linha horizontal.

Prof. Dr. Marco Aurélio Werle
Depto. de Filosofia/USP