

REVISTA
DA FACULDADE DE LETRAS

SEPARATA



Hamlet em Delacroix

PEDRO ALMEIDA FLOR*

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark de William Shakespeare (1564-1616) escrita no início do século XVII constitui o tema do presente trabalho. Com efeito, definiremos sumariamente as circunstâncias e influências necessárias para a composição de tal texto literário, como também resumiremos brevemente o enredo da peça, salientando os seus momentos mais significativos e temáticas predominantes. Por fim, procuraremos mencionar as principais reacções causadas nas gerações seguintes à criação da referida tragédia, sobretudo nos artistas que por diversas vezes se debruçaram sobre o tema shakespeariano, e em especial Eugène Delacroix (1798-1863).

As pesquisas levadas a cabo em algumas bibliotecas (Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa, Biblioteca do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa e a Biblioteca do British Council e seu serviço de empréstimos da British Library de Londres), sem esquecer as bibliotecas do Instituto Franco-Portugais e do Museu do Teatro, levaram-nos ao encontro de um vasto conjunto bibliográfico em redor da peça de Shakespeare, que forçosamente foi sendo eliminado por nós tendo sempre em conta a temática que pretendíamos estudar.

De facto, muito embora exista uma quantidade significativa de autores que se debruçaram sobre a tragédia shakespeariana *Hamlet*, a maior parte deles preocupa-se com os aspectos literários, filológicos, filosóficos e psicológicos que a referida obra apresenta, não utilizando o ponto de vista artístico como meio interpretativo. Com efeito, apenas alguns se interessaram em averiguar qual a repercussão que *Hamlet* obteve junto dos artistas, ou seja, de que modo é que pintores ou até escultores entenderam e sentiram a peça, tendo em conta os movimentos artísticos a que pertencem. As menções feitas a *Hamlet* na arte constituem apenas simples referências em enciclopédias, histórias da arte ou ainda em artigos dispersos. Certos de que o nosso trabalho não se torna definitivo na área que se propõe estudar, pensamos que de algum modo contribuímos com variadas achegas e soluções para determinados aspectos que se relacionam com a referida tragédia de Shakespeare e que até hoje não tinham sido salientados.

*
* *

Deixando de parte a chamada «questão shakespeariana» que se preocupou em averiguar se os textos literários, atribuídos habitualmente a Shakespeare, eram ou não da sua autoria, consideraremos que *Hamlet* é uma peça de valor indiscutível e, qualquer que seja o seu autor (Shakespeare, Francis Bacon, William Stanley ou Edward de Vere), deverá ser sempre abordada do ponto de vista cultural e estético e nunca libertado de uma perspectiva positivista e até detectivesca.¹

* Mestrando em História da Arte na Faculdade de Letras de Lisboa.

¹ Cfr. João Almeida FLOR, «Fernando Pessoa e a Questão Shakespeariana» in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, I.N.C.M., 1984, pp. 276-283.

As fontes que presidiram à realização de *Hamlet* foram de certo a *Historiae Danicae* de Saxo Grammaticus, escrita no final do século XII e publicada em 1514; a respectiva versão de Belleforest em *Histoires Tragiques*; a *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1558-1594); e por fim o hipotético *Ur-Hamlet*, escrito que antecedeu o *Hamlet* actual e que entretanto se perdeu.³ Com toda a probabilidade, Shakespeare conhecia estas obras dadas as afinidades existentes entre todas elas. Como se disse, *Hamlet* foi publicado no início do século XVII, mais precisamente em 1602, ainda que nos anos seguintes se tivessem sucedido diversas publicações de excertos que completavam ou omitiam partes da peça original.

Tracemos então as linhas gerais da intriga para seguidamente se analisarem as temáticas que nela predominam; teremos depois ocasião ao longo do presente trabalho de clarificar alguns aspectos relacionados com a obra e que num breve resumo da peça não têm lugar.

Na tragédia de *Hamlet*, o rei da Dinamarca (Hamlet pai) foi assassinado pelo seu irmão Cláudio, que não respeitou os prazos do luto e bons costumes, casando imediatamente com a rainha viúva, Gertrudes. O fantasma do pai aparece ao jovem Hamlet no terraço do castelo de Elsinore, relatando as circunstâncias do assassinio e pede ao filho que o vingue. Hamlet promete obedecer, porém a sua natureza melancólica obriga-o a adiar constantemente a acção, ou seja, a vingança que prometera.

Entretanto finge-se louco para evitar a suspeita das suas intenções vingativas. Polónio (conselheiro de Cláudio) pensa que Hamlet está louco devido à paixão que nutre pela sua filha Ofélia mas apercebe-se que ele agora a rejeita determinadamente. Para se certificar que o fantasma do pai fala verdade, Hamlet arranja um estratagem e pede que uma companhia de actores represente, na presença do rei, uma peça que reproduza as circunstâncias do delito. Cláudio não consegue disfarçar o incómodo que lhe provoca a representação, ficando Hamlet na posse da verdade, ou seja, com a certeza da culpabilidade do tio. Em cena posterior Hamlet discute com a Mãe sobre os acontecimentos recentes e, supondo que por detrás do reposteiro se encontra Cláudio a escutar a conversa trespassa a cortina com a sua espada e, por engano, mata Polónio. O rei decidido a eliminar Hamlet envia-o para Inglaterra com Rozencrantz e Guildenstern. Todavia, ele consegue desembaraçar-se dos dois falsos amigos e regressa à Dinamarca.

À sua chegada, confronta-se com a morte de Ofélia que enlouquecera ao saber que Hamlet matara o seu pai. Laertes, irmão da jovem Ofélia, volta de Paris para vingar a morte dela e a de seu pai Polónio. O rei Cláudio aparentemente quer apaziguar os ânimos e sugere que Hamlet e Laertes, se confrontem num duelo para terminar com a questão entre os dois. Contudo, essa disputa está viciada pelo próprio rei pois entrega uma espada com a ponta envenenada a Laertes. Por outro lado, preparou uma taça envenenada para Hamlet beber caso fosse ele o vencedor. A meio do combate, as espadas são trocadas e Hamlet que já tinha sido ferido, atinge Laertes com a espada envenenada e mata-o. Entretanto, Gertrudes bebe da taça envenenada e morre também. Hamlet tem tempo ainda de matar o tio e consumir finalmente a vingança. A peça termina com a chegada de Fortinbras, príncipe da Noruega, que assume o trono da Dinamarca, a quem Horácio, amigo de Hamlet, resume o sucedido:

(...) deixai-me dizer ao mundo, que o não sabe,
 Como isto aconteceu; ouvireis falar
 De actos carniais, sangrentos, contra a natureza,
 De sentenças acidentais, de assassinios ao acaso,
 De mortes preparadas pela manha ou pela força,

³ Cfr. entre outros: Gonzalez Porto BOMPIANI, *Diccionario Literario*, vol. V, Barcelona, Montaner y Simón S.A., 1959, pp. 479-483, Oscar James CAMPBELL, *Shakespeare Encyclopaedia*, London, Methuen & Co. Ltd., 1974, pp. 36-38, ou ainda Kenneth MUIR, *The Sources of Shakespeare's Plays*, London, Methuen & Co. Ltd., 1977.



«Hamlet et Horatio en cimetière» (c. 1839), óleo de Delacroix. Museu do Louvre



«Hamlet et Horatio devant les fossoyeurs» (Acto V, cena 1). Gravura de Delacroix

E, no final, os estratagemas, enganando-se,
Recaíram sobre a cabeça do estratega; tudo isto posso
Relatar com verdade.³

Apesar do grande número de personagens (reis, cortesãos, letrados, actores e alguns elementos ligados ao povo), a peça gira à volta de Hamlet o que leva a maior parte da crítica a reduzir os problemas e conflitos da trama ao mundo individual da personagem. Por sua vez, essas figuras estabelecem diversas relações entre si, sejam fraternais (Cláudio / Hamlet pai, Ofélia e Laertes); sejam conjugais (Cláudio / Gertrudes, sem esquecer a união entre Hamlet pai / Gertrudes); ou ainda filiais (Polónio / Ofélia e Laertes, Hamlet / Gertrudes, Hamlet e seu pai, Fortinbras Pai / Fortinbras).⁴

No entanto, assistimos ao longo da peça a uma evidente alteração e inversão de valores sociais e morais, o mundo apresenta-se às avessas, e quem se encontra em lugares de poder é incapaz de dar exemplos de boa conduta aos seus subordinados. No início da representação, o espectador confronta-se com um regicídio / fratricídio e um adultério. Podemos, por isso, defender que a corrupção e a **podridão** começa no casal régio e alastra depois para todos os outros intervenientes. Como nos diz Marcelo na altura em que Hamlet se prepara para se encontrar com o fantasma [Acto I, cena 4]: «Há qualquer coisa podre no reino da Dinamarca».⁵ O estado dinamarquês precisa de ser purificado e Hamlet é incumbido pelo pai dessa missão, vingando a sua morte.

O ambiente social no qual a acção se desenrola é demasiado concentracionista, totalitarista e controlador. Com efeito, a ameaça à virtude e aos valores é constante; a falta de liberdade e vigilância contínua tornam-se sufocantes para as personagens intervenientes. Os momentos em que determinadas figuras espiam outras são variados e de entre outros exemplos destacamos os seguintes: Hamlet e Ofélia quando falam estão a ser observados por Polónio e Cláudio; Hamlet quando observa o Rei ajoelhado a orar; Polónio atrás do reposteiro ouvindo a conversa entre Hamlet e Gertrudes; a cena do cemitério. «No castelo de Helsenor, há sempre alguém escondido detrás de um reposteiro. (...) O medo, no castelo de Helsenor, vai destruindo tudo: o casamento, o amor, a amizade».⁶ A esta atmosfera de espionagem e controle, junta-se uma outra — a da **traição**. São inúmeros os exemplos que se poderiam enunciar: Cláudio e as circunstâncias da morte do irmão; Guildenstern e Rozenkrantz e a sua viagem a Inglaterra com a missiva de Cláudio; e o duelo viciado, no final da peça, entre Hamlet e Laertes. Percebemos agora o desabafo de Hamlet quando falando com Guildenstern afirma: «A Dinamarca é uma prisão». [Acto II, cena 2].

Uma das outras questões que se levantam em *Hamlet* é o problema da **acção**. O que leva o príncipe a adiar constantemente o acto da **vingança** que prometera a seu pai? Tal como o próprio diz quase no final: «Estar preparado é tudo» [Acto V, cena 2], ou seja, o

que interessa é estar pronto a agir. No entanto, assiste-se durante toda a peça à oposição entre a especulação e a acção, pensamento e meditação. Por outras palavras, a revelação do fantasma poderia ter conduzido Hamlet à vingança imediata. Todavia, a natureza apática e melancólica do príncipe obriga-o a adiar a acção até se sentir completamente seguro. A dificuldade em agir vítima o próprio Hamlet que é confrontado com exigências das quais não se consegue furtar. Com efeito, Hamlet e Ofélia são colocados em situações de conflito e as tentativas de resolver essas exigências, que a maior parte das vezes são meras escapatórias momentâneas, resultam na tragédia para ambos. «Tal como os críticos têm notado, o fantasma pede o impossível. (...)» «Vinga o meu assassínio e o incesto da tua mãe» e «Não permitas que o teu carácter se torne corrupto e não castigues a tua mãe.»⁷

Cumprindo a sua missão de agir, Hamlet deixaria de salientar a importância do pensamento e da meditação e as «Palavras, palavras, palavras» [Acto II, cena 2] seriam portanto colocadas de parte em detrimento da acção.

Durante o tempo em que esteve ausente da peça, sabemos que Hamlet passou pela experiência da morte, nomeadamente na altura em que se apercebe que os seus companheiros de viagem o traíram. Tal situação, de alguma coincidência providencial, conduz o herói da peça a adoptar uma nova perspectiva sobre os acontecimentos. Hamlet passa a ter a profunda convicção de que tudo no Universo tem um sentido, ainda que aparentemente se apresente desconexo. Tudo obedecerá a uma força sobrenatural, transcendente, e mesmo nas mais pequenas coisas se pode encontrar essa visão ordenadora dos factos e acontecimentos: «Há uma providência especial que intervém no cair de um pássaro» [Acto V, cena 2]. Em conformidade, Hamlet entrega o seu destino e de certo modo a vingança nas mãos dessa Providência, ou seja, numa «divindade que dá forma aos nossos destinos, seja qual for o esboço que fazemos».⁸ Com esta perspectiva, «Hamlet já não tem que recear as ratoeiras de Cláudio e de resolver o impossível pedido pelo pai (...), uma vez que uma força superior determinará quem serão os punidos, os popoados, quem desempenhará o papel de vingador e quando virá a catástrofe».⁹

A tomada de consciência da transitoriedade e fugacidade da vida, bem como da condição humana degradada quando Hamlet segura o crânio de Yorick, transforma-se em outra temática genérica da peça: **a morte**. A *vanitas* e o *memento mori* presentes nesta cena, como em outras da peça, parecem consciencializar o príncipe para a fraca condição humana que para ele é somente a quinta-essência do pó.¹⁰

Interessa-nos analisar um aspecto de Hamlet que se relaciona com a sua atitude depois de saber a verdade revelada pelo pai. Ao afirmar que adoptará uma postura de fingimento e dissimulação como estratagemas para apurar a verdade dos factos ('*An antic disposition*' [Acto I, cena 5]), Hamlet informa-nos que o seu comportamento será estranho, ainda que seja uma atitude deliberada para cumprir os seus propósitos de vingança, «Hamlet finge-se louco. É uma tática visando um fim muito precioso: castigar o usurpador (...). A acção política (...) conduz fatalmente ao Mal, porque o Homem é um ser radicalmente corrupto e mesmo o acto justiceiro se suja de sangue no seu recto cumprimento».¹¹

⁷ Cf. Anna K. NARDO, «Hamlet, 'A Man to Double Business Bound'», in *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, nº 3, publ. Folger Shakespeare Library, 1984, p. 187.

⁸ [Acto V, cena 2].

⁹ Cf. Anna K. NARDO, *Ibidem*, p. 197. Será a mesma Providência, com alguma ironia, que fará com que as espadas se troquem durante o duelo final.

¹⁰ A tradução não nos parece a mais adequada, tendo em conta o contexto da frase: «... *what is the quintessence of dust.*» *dust* significará, quanto a nós, *pó* e não *poeira*.

¹¹ João MEDINA, «Hamlet, nosso Príncipe» in *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 18-Novembro-1976, p. I e XI.

Por outras palavras, a aparência e a realidade vão estar presentes no espírito do príncipe e o espectador será confrontado com essa dualidade ambígua.

As próprias personagens do enredo vão ter dificuldade em interpretar a loucura de Hamlet. A título de exemplo, Polónio julga que as perturbações se devem ao amor pela filha, Ofélia. Mas a loucura hamletiana é mais complexa do que a interpretação redutora e limitada de Polónio. A loucura servirá como voz e expressão alternativa ao mundo universal que de modo algum se submete aos valores dinamarqueses. Por constituir uma ameaça, Hamlet quer-se morto e não vivo, o que explica em parte as intenções de Cláudio após ter sido confrontado com a «Ratoeira». A loucura servirá como um subterfúgio para dar voz à verdade não oficial.

Terá Hamlet, à força de fingir continuamente a loucura, enlouquecido? Por outras palavras, tratar-se-á de um actor que por representar tão convincentemente o papel que encarna, acaba por se transformar na personagem? Esta multiplicação de planos da realidade, a dualidade aparência / concreto, as imagens dentro das imagens, o teatro dentro do teatro (cena da representação *'The Murder of Gonzago'*) colocam problemas a Hamlet sobre o ser, a identidade e a verdade, contribuindo para a tal loucura que apenas procurou representar.¹²

Mas essa loucura conhecerá os seus reflexos nas outras personagens, em especial em Ofélia. Ciente de que o mundo real está corrompido e podre, Hamlet procura salvar a ingénua Ofélia de toda esta trama e, segundo alguns críticos, sugere-lhe, figuradamente, que ingresse num convento.¹³ Para além da forma ríspida com que Hamlet trata a jovem, tal como mais tarde sua Mãe, Ofélia não suportará o facto de o príncipe matar o pai, enlouquecendo ela própria, conduzindo-a à morte.¹⁴

Taçadas que estão as linhas de força de *Hamlet*, interessa sumariamente referir algumas reacções à peça, sobretudo nos finais do século XVIII e século XIX, cronologicamente mais próximas de Delacroix.

Salientemos que Shakespeare e a sua produção literária, em especial *Hamlet*, obtiveram críticas negativas no momento histórico em que as luzes da Razão e o Neo-classicismo ainda reinavam. Voltaire ou Shaftesbury, por exemplo, consideravam a obra vulgar e bárbara, pois segundo eles não obedecia à estética e cânones neo-clássicos indispensáveis numa tragédia bem construída.

Contudo, com o advento e consolidação das propostas culturais românticas a crítica literária tornou-se extremamente favorável ao escritor inglês e à sua obra considerada como o exemplo acabado da produção de uma figura genial, precursora dos novos tempos. Com efeito, nomes como Goethe, Schlegel, Coleridge, Hazlitt, Byron, Shelley, ou ainda Victor Hugo pertencem à geração de românticos que bem acolheram a tragédia shakespeariana, nomeadamente *Hamlet*. Vejamos, a título exemplificativo, o que cada um deles diz sobre tal peça.¹⁵

¹² No dizer de Wilson Knight *«Hamlet's soul is sick. The symptoms are, horror at the fact of death and an equal detestation of life, a sense of uncleanness and evil in the things of nature; a disgust at the physical body of man; bitterness, cynicism, hate. It tends towards insanity.»* Cf. com *«An Essay on Hamlet»*, in *The Wheel of Fire*, London, Methuen, col. University Paperbacks, 1949, p. 23.

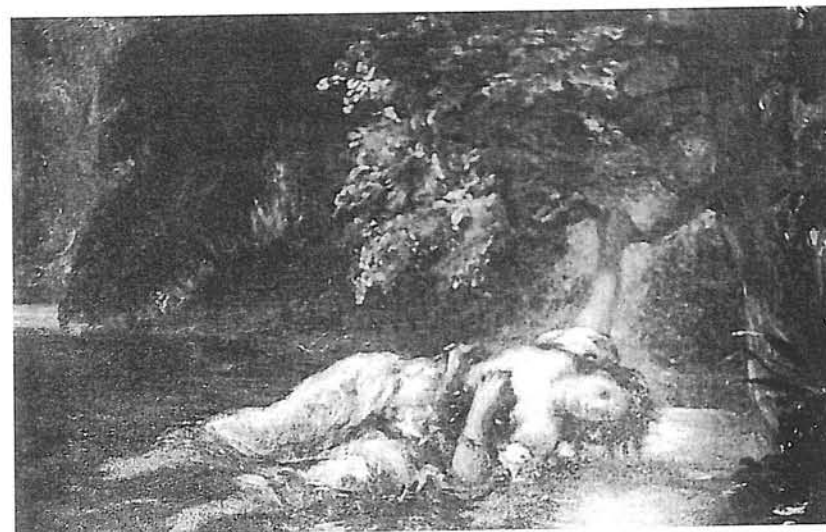
¹³ A expressão indicada no texto original 'nunnery' pode ser interpretada ou por «convento», ou por «bordel», tal como nos é indicado em Harold JENKINS (ed.), *Ibidem*, pp. 495-496: *«The nunnery she is to go to has its ordinary literal sense; and whatever ambiguity we may hear in it, this meaning dominates from first to last. The nunnery Hamlet insists on for Ophelia is a sanctuary from marriage and from the world's contamination.»*

¹⁴ Cf. com a opinião de Wilson Knight, citado anteriormente, que defende o seguinte: *«He realizes that Ophelia is a decoy. He breaks out into uncontrollable hatred and fury. (...) Hamlet is cruel to Ophelia: so too he is cruel to his mother later. He tortures both of them, because he once loved them.»* pp. 24-25.

¹⁵ Os seguintes comentários todos em versão inglesa foram retirados da obra de Jonathan BATE (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, London, Penguin, col. New Penguin Shakespeare Library, 1992, pp. 303-352.



«Hamlet et Polonius.»
Óleo de Delacroix.
(c. 1854-55).
Museu de Reims



«Mort d'Ophélie.»
Óleo de Delacroix.
(c. 1853).
Museu do Louvre

— «You all know Shakespeare's incomparable *Hamlet*: our public reading of it at the Castle yielded every one of us the greatest satisfaction»; «Soft, and from a noble stem, this royal flower [*Hamlet*] (...)» — Goethe

— «*Hamlet* is singular in its kind: a tragedy of thought inspired by continental and never-satisfied meditation on human destiny and the dark perplexity of the events of this world (...)» — Schlegel

— «*Hamlet* was the play, or rather himself was the character (...) I first made my turn for philosophical criticism, and especially for insight into the genius of Shakespeare (...)» — Coleridge

— «Who can read this wonderful play without the profoundest emotion? And yet what is it but a colossal enigma? We love *Hamlet* even as we love ourselves» — Byron e Shelley

— «The character of *Hamlet* stands quite by itself. It is not a character marked by strength of will or even of passion, but by refinement of thought and sentiment. *Hamlet* is as little of the hero as a man can well be (...)» — Hazlitt

— «*Hamlet*, appalling, unaccountable, being complete in the incomplete. All, in order to be nothing.» — Victor Hugo.

Também a partir do movimento romântico, a personalidade e carácter de *Hamlet* parecem encontrar entendimento e reflexo em sucessivas gerações que em muito contribuíram para o enaltecimento e divulgação da obra shakespeariana em particular *Hamlet*, tornada texto obrigatório no repertório teatral nos finais do século XIX e em praticamente todo o século XX. Em amplos sectores da Cultura europeia uma reflexão extensa e aprofundada sobre a obra absorveu e compreendeu os dilemas e atitudes do Príncipe da Dinamarca e é possível admitir até que *Hamlet* ultrapassa o simples estatuto de personagem shakespeariana, pois se assume como um dos grandes mitos ou arquétipos culturais europeus, a par de Don Juan, Don Quixote e Fausto. A maioria daqueles que por um motivo ou por outro se interessaram por esta enigmática figura defendem que *Hamlet* ilustra os aspectos essenciais e situações básicas da experiência humana.¹⁶ Por outras palavras, *Hamlet* personifica o próprio humor da Melancolia, latente em nós e, acima de tudo, o conflito angustiante e aparentemente irresolúvel que decorre da incompatibilidade entre as exigências práticas da acção e as dúvidas inerentes à especulação teórica. «*Hamlet, as the hero of a cosmic, philosophical and family drama, has to find his way through a labyrinth of doubt and uncertainty*». ¹⁷ Assim, *Hamlet* apresenta-se como personagem paradigmática de todos aqueles que se revêem nas suas atitudes e sumariza essa dicotomia entre a meditação e acção.

Chegados a este ponto do nosso trabalho, iniciaremos a abordagem a *Hamlet* do ponto de vista artístico. Conforme recorda William Merchant numa obra clássica sobre a matéria e ainda hoje não ultrapassada, qualquer aproximação às interpretações de Shakespeare pelas artes plásticas deve assentar na análise de três tipos de materiais. O primeiro diz respeito aos cenários executados para as variadas representações teatrais que foram tendo lugar um pouco por toda a Europa. O segundo relaciona-se com o contributo individual de cada artista que, por diversas vezes, se inspirou na temática shakespeariana. Por fim, o terceiro refere-se às ilustrações, principalmente gravuras, das numerosas edições publicadas.¹⁸

O nosso trabalho ocupar-se-á do segundo aspecto mencionado, em especial do conjunto de obras produzidas desde o início do movimento romântico até aos finais do sé-

¹⁶ Cf. André LORANT, «*Hamlet*» in Pierre BRUNEL (ed.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, London, Routledge, 1992, p. 517.

¹⁷ Cf. *Idem*, *Ibidem*, p. 518. Sobre a Melancolia ver a abordagem de Paul GOTTSCHALK, *The meanings of Hamlet*, Albuquerque, University New Mexico Press, 1972, pp 78-81.

¹⁸ Cf. W. M. MERCHANT, *Shakespeare and the Artist*. London, Oxford University Press, 1959, p. VIII.

culo XIX. Contudo, não teremos como objectivo analisar exaustivamente todas elas de igual modo; antes nos debruçaremos sobre as que, em nosso entender, tiveram maior relevo no panorama artístico romântico. Muito embora seja este o ponto em que vão incidir as nossas atenções, não deixaremos de fazer referência ao primeiro e terceiro aspectos acima enunciados. (Cf. *infra* nota 29).

De entre a pleiade de artistas que trabalharam a temática respeitante a *Hamlet*, quer em telas individuais, quer em séries de desenhos, contam-se Blake, Füssli, Rossetti, Millais, Delacroix entre outros.¹⁹ Deste último trataremos mais pormenorizadamente dado o seu valioso contributo para a análise desta peça de Shakespeare, e acima de tudo para uma iconografia hamletiana.

Na verdade, Eugène Delacroix (1798-1863) dedica uma série de dezasseis litogravuras a *Hamlet*, realizadas entre 1834 e 1843. Se exceptuarmos a obra de Retzsch (1779-1857) que dedica dezasseis gravuras a *Hamlet* e do qual, infelizmente, não possuímos registos, estamos perante um dos maiores conjuntos iconográficos de *Hamlet*.²⁰ Convirá mencionar que o artista não se preocupou em ilustrar todos os momentos da peça, mas somente os que considerou mais significativos, mais ricos em conteúdo e de maior emoção. Os episódios retratados foram, tal como o próprio artista nomeou, os seguintes: *La reine s'efforce de consoler Hamlet; Hamlet veut suivre l'ombre de son père; Le fantôme sur la terrasse; Polonius et Hamlet; Reproches d'Hamlet à Ophélie; Hamlet fait jouer aux comédiens la scène de l'empoisonnement de son père; Hamlet et Guildenstern; Hamlet tenté de tuer le roi; La meurtre de Polonius; Hamlet et le cadavre de Polonius; Hamlet et la reine; Scène de la folie d'Ophélie; Mort d'Ophélie; Hamlet et Horatio devant les fossoyeurs; Combat d'Hamlet et de Laertes dans la fosse e Mort d'Hamlet*.²¹ Por outras palavras, entendendo a diversidade e complexidade da personalidade de *Hamlet*, que de certo o intrigava, o artista tentou representar apenas as diferentes facetas e expressões da personagem que, nas suas mutações, se mostra apreensivo, desesperado, surpreendido, violento, arrogante, melancólico etc., e não se ocupou da peça enquanto totalidade harmónica.

No entanto, mais do que a inquietação que lhe despertava o drama shakespeariano, podemos considerar que o próprio Delacroix se identifica e se projecta na personagem de *Hamlet*. Tal afirmação encontra eco não só no auto-retrato do artista no qual se faz representar como *Hamlet*, num ambiente sóbrio e ambíguo, como também num facto biográfico aludido nas palavras de Henri Peyre: «*Il ressentit son mal de vivre, peut-être, malgré son silence sur ce point, en raison de quelque rancune contre sa mère pour être le fils de Talleyrand et non de son père putatif* [Charles Delacroix], *qui le disposait à s'identifier avec le prince danois*». ²² Assim, a conexão entre o artista e a personagem parece ganhar contornos mais definidos, ou seja, Delacroix entende o drama e conflito de *Hamlet*, uma vez que também ele tivera dificuldade em se identificar com o seu Pai. Por outro lado, admitimos que tanto o pintor como a sua personagem lamentem o desrespeito da Mãe pela memória do Pai. Esta circunstância desperta neles um sentimento de

¹⁹ Tivemos ocasião de ao longo da nossa investigação deparar com uma variedade de representações artísticas de *Hamlet*. Atente-se no conjunto de imagens por nós reunido que diz respeito não só a Delacroix como também a outros artistas seus contemporâneos, anteriores ou até posteriores, e que se encontra no Apêndice Gráfico do presente trabalho.

²⁰ Cf. «*Hamlet - Représentations artistiques*» in *Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, vol. V, Paris, Lib. Larousse, s/d. Este artista, de seu nome completo Friedrich Moritz August Retzsch, segundo BÉNEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Graveurs (...)* realiza diversos desenhos para ilustrar obras de Shakespeare e Goethe.

²¹ Vide Apêndice Gráfico a sequência de 16 gravuras que foram retiradas de Arlett SÉRULLAZ e Yves BONNEFOY, *Delacroix & Hamlet*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, col. Musarde, 1993.

²² O auto-retrato de Delacroix em *Hamlet* encontra-se em Paris no Museu do Louvre (40.9x32.3 cm) c. 1824. No Apêndice Gráfico deste trabalho apresentamos uma reprodução desse mesmo auto-retrato. A citação é retirada de Henri PEYRE, *Qu'est-ce que le Romantisme?*, Paris, P.U.F., 1971, p. 123.

mágoa e desilusão perante a Mãe, outrora amada e admirada. Ernst Jones procura explicar o conflito hamletiano através da análise psicanalítica de Freud. Por outras palavras, a incapacidade de agir de Hamlet e a ira para com o seu tio advém-lhe de um complexo edípiano. Assim, a partir do momento em que Cláudio, após ter morto o irmão e iniciado uma relação incestuosa com Gertrudes, ocupa um lugar que talvez Hamlet sempre sonhara e que o referido complexo reprimiu.²³ Tal como lembra Jean Starobinski no prefácio à obra de E. Jones, «*Freud établit les bases d'une nouvelle interprétation d' Hamlet: l'inhibition du prince n'est plus conçue comme la manifestation d'une «faiblesse psychologique» (Goethe et Coleridge); elle devient la résultante d'un conflit intérieur où s'opposent des forces d'une violence extraordinaire*».²⁴ Esta perspectiva freudiana podia ser invocada para explicar em parte o fascínio e cumplicidade que Delacroix tem para com Hamlet.

Contudo, o despertar desses sentimentos no artista não explicam, por si só, o interesse que ele demonstrou por aquela tragédia. Como vimos, Shakespeare foi largamente estudado e criticado pelos românticos e Delacroix não constitui excepção. Nas páginas do seu Diário, encontramos diversos passos referentes àquele autor inglês e através desses e outros testemunhos procuraremos explicar melhor esta preferência.²⁵

A opção por uma temática ligada à Literatura encontra explicação nas palavras do próprio artista, que escreve no seu Diário o seguinte: «Penso que o melhor que há a fazer, para escolher o tema de um quadro, não é recorrer aos antigos e escolher um de entre os vários assuntos que eles oferecem. (...) Para arranjar um tema o que é preciso, portanto, é abrir um livro que nos possa inspirar e deixarmo-nos conduzir pela emoção... Há temas que produzem sempre efeito. São esses que convém escolher». [11-04-1824]. A Shakespeare e às suas criações literárias, Delacroix dedica exclusivamente algumas linhas, não só no pequeno dicionário de belas-artes que elabora [Shakespeare (...) não poderia ser considerado um clássico — isto é, susceptível de ser imitado nos seus processos ou sistema. Na sua obra, as partes admiráveis não conseguem salvar e tornar aceitáveis os seus exageros, os constantes jogos de palavras, as descrições a despropósito. A sua arte, aliás, é totalmente pessoal], como também no vasto conteúdo do seu Diário: «De uma personagem de Shakespeare pode isolar-se um aspecto marcante, o tipo de verdade pitoresca da sua personagem, e acrescentar-lhe, de acordo com as faculdades de cada um, um certo grau de subtileza (...)» [17-09-1846] Tal como nos diz Louis Hautecoeur, «*Ce que Delacroix demandait à Shakespeare, c'était des thèmes sur lesquels travaillait son imagination et qu'il recréait suivant sa fantaisie. (...) Il admet que Shakespeare a vraiment reflété le caractère moderne des arts tourné à l'expression de la mélancolie (...)*».²⁶ De acordo com este ponto de vista encontramos também outra opinião, a de Marcel Brion que nos diz o seguinte: «*Dans des compositions tirées de Hamlet, d'Othello, de Roméo et Juliette, de Macbeth, Delacroix retrouve le véritable dynamisme de Shakespeare, sa philosophie de la vie qui est, elle aussi, agonique, et ce puissant instinct du théâtre qu'il partage avec lui (...)*».²⁷

²³ Cf. Ernst JONES, *Hamlet et Oedipe*, (pref. Jean Starobinski), Paris, Ed. Gallimard, col. Connaissance de l'inconscient, 1967. O paralelismo entre Hamlet e Édipo não se fica só pelo sentimento que os une ou separa de suas mães. A missão purificadoradora de Hamlet em Elsinor é comparável à de Édipo em Tebas: «Tal como Édipo, Hamlet tem de livrar a Cidade da Peste» – retirado de João MEDINA, *op. cit.*, p. I.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p. XI.

²⁵ Para o presente trabalho consultaram-se duas edições do Diário de Delacroix. A obra em francês encontrava-se em mau estado na Biblioteca Nacional de Lisboa e incompleta na Biblioteca do Instituto Franco-Português. Decidimos, portanto, utilizar a versão, ainda que abreviada, do Diário na tradução portuguesa, bem como as variadas menções em M. Philippe Jullian e Pierre Geogel. Por facilidade de confronto com o original, expomos apenas a data referente ao dia em que se encontra a menção.

²⁶ Louis HAUTECOEUR, *Littérature et Peinture en France (des XVII au XX siècle)*, Paris, Lib. Armand Colin, 1963, p. 43.

²⁷ Marcel BRION, *Peinture Romantique*, Paris, Ed. Albin Michel, 1967, p. 89.



Auto-retrato de Eugène Delacroix.
(c. 1824). Museu do Louvre



«Hamlet and Ophelia» Grav.
(c. 1839) de Dant Gabriel
Rossetti (1828-1882), poeta e pin-
tor inglês da confraria pré-
rafaelita fundada em 1848.
British Museum

Este interesse por Shakespeare e pela temática hamletiana relaciona-se certamente com a viagem que Delacroix empreendeu a Inglaterra no ano de 1825, prolongando a sua estadia durante quatro meses. Todavia, o fascínio pela arte inglesa começou talvez algum tempo antes. O artista era conhecedor da obra de Constable à qual teceu variados elogios («Vi, em casa de Régnier, um esboço de Constable; admirável, uma coisa incrível!» — [9-11-1823]), e teve ocasião de contactar directamente com o corifeu da pintura romântica inglesa de então — Bonnington. Mas as influências britânicas no jovem Delacroix não se ficaram só por esse artista, uma vez que Reynolds e Lawrence, no seu estilo algo dramático, fluente e colorido, determinaram também o caminho estético e pictórico a seguir, quando regressou a França. Importa também referir que Delacroix conheceu algumas gravuras que reproduziam quadros de Fuseli e que ilustravam Shakespeare. Por último, parece-nos importante mencionar o facto de Delacroix ter assistido a diversas representações teatrais shakespeareanas que tinham como protagonistas actores tão famosos e importantes como Young, Charles Kean, e Harriett Smithson. De certo, a postura e a interpretação cénica de alguns destes actores vai influenciar a maneira como Delacroix representará Hamlet e porventura ajudará o artista a visualizar a densidade e profundidade da personagem. De resto, o próprio artista revela as preferências pelos actores pois diz-nos, numa das suas cartas de 27 de Junho de 1825, que Young não o satisfaz grandemente e salienta Kean como sendo um grande actor. Também numa carta (Setembro de 1827) Delacroix elogia o desempenho de Harriett Smithson e nela se inspirará para representar as variadas cenas da «Morte de Ofélia».²⁸ Esta atitude só revela por parte do artista que a sua obra radica num fundo documental ligado ao próprio teatro sobre o qual a imaginação criadora vai funcionar.

Neste ponto do nosso trabalho, cabe-nos elaborar uma análise iconográfica das já mencionadas dezasseis litogravuras dedicadas a *Hamlet*, bem como alguns comentários sobre representações da mesma cena mas por autores anteriores ou posteriores a Delacroix.

Uma das primeiras preocupações que tivemos, ao longo da nossa investigação, foi averiguar qual a tradição existente na forma de representar as variadas cenas da peça de Shakespeare, antes do Romantismo e da obra de Delacroix. Verificámos que existem algumas representações de *Hamlet*, quer em pinturas avulsas, quer em ilustrações nas diversas publicações que se fizeram.²⁹ Este conjunto de imagens por nós reunido possui características comuns na forma de tratamento das personagens (gestos e atitudes dramáticas e expressivas; trajes lembrando a época em que as ilustrações foram realizadas — o Barroco) e dos fundos arquitectónicos (em geral, estruturas do tipo clássico).

Nos finais do século XVIII, surgem dois artistas que pela sua produção artística se distinguiram entre os demais e que em muito influenciaram as gerações posteriores, nomeadamente os pintores românticos; são eles William Blake e J. Heinrich Füssli. Infelizmente, não conseguimos encontrar nenhum testemunho gráfico referente a *Hamlet* de Blake pelo que centraremos as nossas atenções em Füssli.³⁰ A cena representada patenteia um conjunto de características distintas da produção anterior. Atente-se no

²⁸ As referências das cartas foram retiradas de André JOUBIN (publ.), *Correspondance Générale de Eugène Delacroix*, Paris, Lib. Plon, 1936.

²⁹ De entre os artistas que abordaram esta temática destacamos Nicolas Rowe (1674-1718) e a sua edição ilustrada, Hubert Gravelot (1699-1773), Francis Hayman (1708-1776), John Boydell (1719-1804), Benjamin Wilson (1721-1788), Daniel-Nicolas Chodowiecki (1726-1801), John Zoffany (1733-1810), Benjamin West (1738-1820), James Northcote (1746-1831), George Clint (1770-1854) e Friedrich Retzsch (1779-1857). Essencialmente ocuparam-se da ilustração de edições de *Hamlet*, embora alguns deles tivessem optado pela pintura.

³⁰ A bibliografia consultada para o efeito apenas se limitou a publicar imagens de outras peças de Shakespeare, como por exemplo *King Lear*, *Richard III*, *Macbeth*, *A. Midsummer Night's Dream* entre outras. Para Füssli veja-se o exemplo por nós recolhido no Apêndice Gráfico.



«*Death of Ophelia*» (c. 1851-52) de John Everett Millais (1829-1896), artista que, com D. G. Rossetti e W. H. Hunt, fundou a confraria pré-rafaelita. Tate Gallery, Londres



Edward Gordon Craig (1872-1966) como *Hamlet*. Craig foi actor, escritor, teorizador teatral e cenógrafo inovador. Óleo de William Rothenstein, 1894

modo como foi concebida a cena, ou seja, repare-se no facto de o artista ter colocado as personagens num local ambíguo, apenas tendo como pano de fundo um enorme reposteiro alusivo à morte de Polónio.³¹ As figuras estão vestidas com roupagens esvoaçantes e de cariz classicizante, lembrando os trajes utilizados na Antiguidade; os seus corpos alongados e musculados recordam claramente os desenhos de Miguel Ângelo.³²

O Romantismo e os movimentos artísticos posteriores vão estabelecer os cânones da representação artística de *Hamlet*, tal como nós hoje o conhecemos. Surgem como exemplos os nomes de Valmont (caricaturista e litógrafo da 1.ª metade séc. XIX), Eugène Delacroix, Daniel Maclise (1806-1870), A. Augustin Prévault (1810-1879), Guermann von Bohn (1812-1899), Heinrich Lehmann (1814-1882), Dante Rossetti (1828-1882), E. Millais (1829-1896), Arthur Hughes (1830-1915), Odilon Redon (1840-1916), John W. Waterhouse (1849-1917), Édouard Manet (1832-1883) Rochegrosse (1859-1938), Sickert (1860-1942), W. Rothenstein (1872-1945), John Austen (séc. XX).³³

Por um lado, na grande maioria dos casos, as personagens trajam a rigor, ou seja, os artistas eliminam os anacronismos setecentistas mas ao procurarem vestir as suas personagens como na época em que foi representada a peça pela primeira vez, recorrem erradamente à utilização da época medieval e não renascentista. O mesmo aconteceu com os fundos arquitectónicos que lembram também a Idade Média em vez da Renascença. Aliás, esta sobreposição do Gótico e do Medieval em relação ao Renascimento e época moderna encontra explicação no facto de os arquitectos, escultores ou pintores românticos darem maior relevância ao período medieval e em particular ao estilo gótico. Começou-se assim a dar maior importância ao detalhe e ao sentido de rigor histórico, o que conduziu os artistas a ilustrarem as cenas com a máxima exactidão possível levando alguns a utilizar modelos para melhor representarem esses elementos da realidade.³⁴

Em relação às litogravuras de Delacroix, temos que forçosamente as inserir neste segundo modo de representar, ou seja, os anacronismos são colocados de parte para respeitar o rigor histórico. Tais características estão patentes na generalidade das gravuras, e como exemplo para ilustrar a nossa opinião, chamamos a atenção para o traje das personagens, armaduras, fundos arquitectónicos todos eles de cariz medieval.

³¹ Leia-se, a propósito, o capítulo que Jean Starobinski dedica na sua obra *Les emblèmes de la Raison* sobre Füssli. A dado passo afirma: «*Les tableaux de David ont un fond: l'espace, en face de nous, est fermé (...). Füssli répugne à cette fermeture; il postule au contraire l'ouverture vertigineuse de la profondeur: les raccourcis, les jeux de perspective oblique, les chutes et les envols suscitent (...) le sentiment de voir l'univers s'enrichir d'une multitude de chemins aériens offerts au mouvement*» p. 84.

³² «*In 1770 [Füssli] left for Rome and remained in Italy for eight years; during this period some of his most vital Shakespeare drawings were produced, the vigorous spontaneity of which was transmuted by his passion at this time for the classics and for Michelangelo (...) musing at the splendid ceiling of the Sistine Chapel.*» – Cf. W. MERCHANT, *op. cit.*, p. 77. Esta viagem a Roma e admiração por Miguel Ângelo justificam quanto a nós, as semelhanças acima descritas.

³³ De salientar a raridade de representações em escultura do tema hamletiano. Encontrámos apenas uma referência a uma obra de Augustin Prévault que retrata a «Morte de Ofélia» com um intenso movimento e dramatismo. Esta cena parece ter sido inspirada na litogravura de Delacroix. No que diz respeito à imagem de Manet, refira-se que o artista se mostrou impressionado pelas representações da ópera de A. Thomas «Hamlet» o que o levou a retratar, por duas vezes a mesma personagem. Cf. Denis ROUART, *Édouard Manet*, Paris, Flammarion, col. Tout l'oeuvre peint, 1970.

³⁴ Convirá talvez lembrar que para este aspecto muito contribuíram os Pré-Rafaelitas nas suas obras. Por exemplo, quando Millais elaborou a «Morte de Ofélia» utilizou uma actriz de então – Elizabeth Siddal – deitando-a numa banheira de água para ele observar melhor os efeitos de um corpo a flutuar. Cf. Andrea ROSE, *The Pre-Raphaelites*, Oxford, Phaidon Press Ltd., col. Colour Library, 1981, p. 54. Interessa também referir a propósito da irmandade pré-rafaelita que a temática shakespeariana foi largamente tratada: «*Shakespeare's explorations of human relationships held a particular fascination for them [Hamlet e Ofélia]. The most effective Pre-Raphaelite paintings of scenes of Shakespeare are concerned with the psychology of Shakespeare's characters and attempts to analyse complex scenes of emotional intensity and conflict*» – Cf. Christine POULSON, «A checklist of the Pre-Raphaelite illustrations of Shakespeare's Plays» in *The Burlington Magazine*, London, 122 (925), 1980, p. 245.



O actor Eduardo Brasão (1852-1925) no papel de Hamlet, 1887

Cena do cemitério no «Hamlet».
Aguarela sobre papel (1885)
de Luigi Manini (1848-1936), cenógrafo italiano que viveu em Portugal desde 1899.
Museu do Teatro, Lisboa



De um modo geral, parece-nos que Delacroix respeitou a iconografia de Hamlet e das restantes personagens. Referimo-nos, em concreto, a um conjunto de características: o traje de negro do Príncipe conforme nos é mencionado no Acto I, cena 2; o uso de um medalhão ao pescoço que a partir do Acto III, cena 4 sabemos que representa o retrato de Hamlet Pai; a espada à cintura que prefigura o duelo final de Hamlet e também, a inclusão obrigatória da cena com Hamlet contemplando o crânio exumado de Yorick.

Das restantes personagens, salientamos o modo de representação de Ofélia, talvez uma das mais retratadas na Arte. Se exceptuarmos a cena da «Morte de Ofélia», todas as restantes seguem de perto o texto shakespeariano. Com efeito, Delacroix para o tratamento deste episódio dramático vai servir-se não só da descrição que é dada por Gertrudes no final do Acto IV, cena 7, como também da sua imaginação imbuída do espírito criativo romântico. O artista sente que a loucura e sofrimento de Ofélia, uma personagem à parte de toda a intriga principal da peça, cresce dentro dessa própria intriga e decide dedicar-lhe uma só gravura com a sua morte trágica. A representação deste tema não era vulgar antes de Delacroix, o que nos leva a considerar como original a sua interpretação.³⁵ Nas restantes cenas em que Ofélia surge, Delacroix respeita a tradição e atribui-lhe um ar jovem e vestes de brancas que simbolizam a sua pureza de espírito.

De notar que as variadas telas que Delacroix pintou sobre *Hamlet* possuem também as características anteriormente apontadas.³⁶

Gostaríamos de fazer menção aos inúmeros cenários que foram sendo realizados para decorar as representações teatrais. Infelizmente, na maior parte dos casos, muitos deles desapareceram ou se deterioraram com o tempo e não chegaram até nós outros registos desses cenários.

O âmbito do nosso trabalho termina aqui, mas antes de encerrar esta breve exposição, gostaria de recordar que ainda foi realizado um profundo estudo sobre os reflexos de *Hamlet* na arte portuguesa. Deixamos alguns dados que nos foram aparecendo no decorrer das nossas investigações. É de consulta obrigatória o catálogo da exposição organizada em Lisboa por Vítor Pavão dos Santos sobre *A Companhia Rosas & Brasão* no ano de 1979. Contém variadas fotografias das quais destacamos a do actor Eduardo Brasão na figura de «Hamlet» (1887) e a aquarela de Luigi Manini que representa a cena do Cemitério.³⁷ Será interessante analisar as gravuras presentes numa edição de *Hamlet* traduzida por José António de Freitas, editada por J. Rodrigues & C^a e datada do princípio deste século (1912). Por fim, convirá analisar igualmente os desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro que na sua obra representa diversas vezes o príncipe da Dinamarca (ver por exemplo os que estão na revista *Pontos nos II* de 20-1-1887 onde se podem ver alguns dos cenários que Manini realizou).

*
* *

Para realizar um estudo científico sobre *Hamlet*, é necessário dominar as suas principais temáticas e tentar resolver os problemas que com elas se prendem. Consideramos errado reduzir a peça de Shakespeare aos conflitos interiores do protagonista, pois a peça apresenta outras questões e valores que, de algum modo, ficaram sugeridos ao longo do trabalho.

³⁵ De salientar que a loucura de Ofélia foi diversas vezes representada mas nunca o momento da sua morte.

³⁶ Aliás, algumas dessas telas são reproduções das próprias gravuras.

³⁷ De salientar que este artista trabalhou como cenógrafo para o teatro S. Carlos. Sabemos também que colaborou nos projectos da construção do Hotel do Buçaco, atingindo grande destaque por essa colaboração. Sobre Luigi Manini consultar o referido Catálogo e também as informações prestadas por Regina ANACLETO, «Os Protagonistas das Arquitecturas Neomedievais» e «Palace Hotel do Buçaco», in *O Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimientos*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Comissão Nacional dos Descobrimientos Portugueses, IPPAR, 1994, pp. 103-113 e pp. 227-239 respectivamente.

O interesse de Delacroix pela obra de Shakespeare não se fica só a dever à viagem realizada a Inglaterra mas sim a uma vasta tradição iconográfica e a um conjunto de factores psicológicos que condicionam a escolha de Hamlet como principal objecto literário a merecer-lhe um tratamento artístico tão avolumado (dezasseis gravuras). Algumas destas gravuras constituíram exemplo inovador para gerações posteriores, nomeadamente o tema da «Morte de Ofélia».

BIBLIOGRAFIA

Obras Gerais

- BINDMAN, David (ed.), *Encyclopaedia of British Art*, London, Thames & Hudson, col. World of Art, 1985.
BOMPIANI, Gonzalez Porto, *Diccionario Literario*, vol. V, Barcelona, Montaner y Simón S.A., 1959, pp. 479-483.
BURGESS, Anthony, *English Literature*, Hong-Kong, Longman, 1991 (1958).
CAMPBELL, Oscar James, *Shakespeare Encyclopaedia*, London, Methuen & Co, Ltd. 1974.
CHILVERS, Ian (ed.) *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
CLAUDON, Francis, *Enciclopédia do Romantismo*, Lisboa, Ed. Verbo, s/d.
Dictionnaire Encyclopédique Larousse, vol. V, Paris, Lib. Larousse, s/d.
FORD, Boris, *The Romantic Age in Britain*, Cambridge University Press, col. The Cambridge Cultural History, 1992.
— Idem, *Victorian Britain*, Cambridge University Press, col. The Cambridge Cultural History, 1992.
OSBORNE, Harold (ed.), *The Oxford Companion to Art*, Oxford University Press, 1991, (1970).
SMITH, Alistair (ed.), *Larousse Dictionary of Painters*, trad. inglesa, Hong Kong, Hamlyn Ltd., 1989.

Shakespeare e Literatura

- BAILEY, Helen Phelps, *Hamlet in France (From Voltaire to Laforgue)*, Genève, Librairie Droz, 1964.
BATE, Jonathan (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, London, Penguin, col. New Penguin Shakespeare Library, 1992.
BRADLEY, A. C., *Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan & Co. Ltd., 1958.
CALDERWOOD, James L., «Hamlet's Readiness», in *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, n° 3, publ. Folger Shakespeare Library, 1984, p. 267-273.
CLEMEN, W. H., *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, 1951.
FLOR, João Almeida, «Fernando Pessoa e a Questão Shakespeariana», in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea e Jacinto Prado Coelho*, Lisboa, I.N.C.M., 1984, p. 276-283.
GOTTSCALK, Paul, *The Meanings of Hamlet*, Albuquerque, University New Mexico Press, 1972.
GREGG, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford, 1951.
JENKINS, Harold (ed.), *Hamlet*, London, Methuen, col. The Arden Shakespeare, 1982.
JONES, Ernst, *Hamlet et Oedipe*, Paris, Ed. Gallimard, col. Connaissance de l'inconscient, pref. Jean Starobinski, 1967.
JUMP, John, «Hamlet», in *Shakespeare – Select Bibliographical Guides*, (Stanley WELLS ed.), Oxford University Press, 1973, pp. 145-158.
KNIGHT, Wilson, *The Wheel of Fire*, London, Methuen, col. University Paperbacks, 1949.
KOTT, Jan, *Shakespeare Nosso Contemporâneo*, (trad. Norberto Araújo), Lisboa, Portugalia, 1963.
LEVITH, Murray J., *What's in Shakespeare's Names*, London, George Allen & Unwin, 1978.
MEDINA, João «Hamlet, Nosso Príncipe», in *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 18-Novembro-1976, p. I e XI.
MERCHANT, W. M., *Shakespeare and the Artist*, London, Oxford University Press, 1959.
MUIR, Kenneth, *The Sources of Shakespeare's Plays*, London, Methuen & Co. Ltd., 1977.
NARDO, Anna K., «Hamlet, 'A Man to Double Business Bound'», in *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, n° 3, publ. Folger Shakespeare Library, 1984, pp. 181-199.
PEYRE, Henri, *Qu'est-ce que le Romantisme?*, Paris, P.U.F., col. Sup., 1971.
RASMUSSEN, Eric, «Fathers and Sons in Hamlet», in *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, n° 4, publ. Folger Shakespeare Library, 1984, p. 463.
SCHOUVALOFF, Alexander, *The Theatre Museum*, London, Scala Books, 1987.

- SCHÜCKING, Levin L., *The Meaning of Hamlet*, (trad. Graham Rawson), London, George Allen & Unwin Ltd., 1966.
- TILLYARD, E. M. W., *Shakespeare's Problem Plays*, London, 1950.
- Les Trésors de la Comédie-Française – La Comédie Française au-delà du rideau*, catalogue de la exposition, Paris, Comédie Française, 1994.
- TURGENEV, Ivan S., «Hamlet and Don Quixote – The two eternal human types» in *Shakespeare in Europe*, London, Penguin Shakespeare Library, 1970, pp. 166-182.
- WILSON, John Dover, *What happens in 'Hamlet'*, Cambridge University Press, 1962.

Delacroix e Pintura

- L'Avant-scène Théâtre*, n° 947, 15-Avril-1994, pp. 61-63.
- BINDMAN, David, *The Complete Graphic Works of William Blake*, London, Thames And Hudson, 1978.
- BRION, Marcel, *Art of the Romantic Era*, London, Thames and Hudson, 1966.
- Idem, *Peinture Romantique*, Paris, Ed. Albin Michel, 1967.
- DELACROIX, Eugène, *Didrio* (extractos), (trad. portuguesa), Lisboa, Ed. Estampa, col. Clássicos de Bolso, 1979.
- DRUJICK, Douglas W. (dir.), *Odilon Redon – Exhibition Catalogue*, London, Thames and Hudson, 1994.
- Idem, *The Pre-Raphaelite Painters*, Phaidon Press Ltd. Oxford, 1948.
- GEORGEL, Pierre, *Delacroix*, Paris, Flammarion, col. tout l'oeuvre peint de, 1984.
- HAUTECOEUR, Louis, *Littérature et Peinture en France (dès XVII au XX siècle)*, Paris, Lib. Armand Colin, 1963.
- HILTON, Timothy, *The Pre-Raphaelites*, London, Thames and Hudson, 1970.
- HOBSON, Anthony, *J.W. Waterhouse*, London, Studio Vista, 1980.
- HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- JOUBIN, André (publ.) *Correspondance Générale de Eugène Delacroix*, Paris, Librairie Plon, 1936.
- Idem, *Journal de Delacroix (1822-1863)*, Genève, La Palatine, col. Témoignages, 1943.
- JULLIAN, M. Philippe, *Delacroix*, Lisboa, Editorial Aster, col. grandes biografias, s/d.
- POOL, Phoebe, *Delacroix*, London, Paul Hamlyn, col. The Colour Library of Art, 1969.
- POULSON, Christine, «A Checklist of the Pre-Raphaelite Illustrations» in *Burlington Magazine*, Abril, 1980, 122 (925) pp. 224-250.
- ROBAUT, Alfred, *L'Oeuvre complet de Eugène Delacroix*, Paris, C. Frères Éditeurs, 1885.
- ROSE, Andrea, *The Pre-Raphaelites*, Oxford, Phaidon, Press Ltd., 1981.
- ROUART, Denis, *Édouard Manet*, Paris, Flammarion, col. Tout l'oeuvre peint de, 1970.
- SÉRULLAZ, Arlette e BONNEFOY, Yves, *Delacroix & Hamlet*, col. Musarde, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- STAROBINSKI, Jean, *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, col. Champs, 1979.
- SJOBORG, Yves, *Pour comprendre Delacroix*, Paris, Beauchesne, 1963.
- SURTEES, Virginia, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti*, Clarendon Press. Oxford, 1971.
- THÉRON, Roger (publ.), *Delacroix*, Paris, F. Magazine SA, col. Grands Peintres, 1992.
- VAUGHAN, William, *Romanticism and Art*, London, Thames and Hudson, 1994.
- WOOD, Christopher, *The Pre-Raphaelites*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1983.