



Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia

Resisting closure: the iconography of Ophelia

Profa. Ms. Érika Viviane Costa Vieira¹

Resumo: A partir de algumas das representações de Ofélia nas artes visuais e nas leituras da crítica de Shakespeare tradicional, o presente texto se propõe a discutir uma estética perversa que associa a imagem da mulher à loucura e à morte.

Palavras-Chave: Ofélia, Shakespeare, **Hamlet**, crítica feminista, artes visuais.

Abstract: Based on some representations of the character of Ophelia in visual arts and in the readings of traditional literary criticism of Shakespeare, this paper seeks to question a perverse aesthetics that conjoins women, madness, and death.

Keywords: Ophelia, Shakespeare, **Hamlet**, feminist criticism, visual arts.

The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic topic in the world.

--Edgar Allan Poe

I – Ofélia, hoje e os estudos interartes

A partir do fato de que a tradicional crítica Shakesperiana havia negligenciado uma análise investigativa rigorosa para as personagens femininas do Bardo durante pelo menos trezentos anos (Guedes, 2002), o presente texto procura discutir o processo compensatório pelo qual a personagem Ofélia da peça **Hamlet** passou. Ignorada pela crítica literária que assumia que as personagens femininas “ocupavam lugar subordinado no conjunto de peças de Shakespeare” (Guedes, 2002, p.1), Ofélia foi buscar seu espaço nas artes visuais. Se Hamlet é quem mais manipula a atenção da crítica com suas intrigantes questões existenciais, podemos afirmar que Ofélia é a grande protagonista nas artes plásticas. Ao recuperarmos os trabalhos mais significativos que compõem sua iconografia, que se inicia em meados do século XVIII e vai até à contemporaneidade, podemos traçar a evolução pela qual a representação desta personagem passou. Esta evolução está

¹ Erika Viviane Costa Vieira é doutoranda em Literatura Comparada pela UFMG, onde também obteve o título de mestre em Literaturas de Expressão Inglesa e Licenciatura em Inglês. Já atuou como professora de Inglês e suas Literaturas na FADILESTE- MG de 2004 a 2007. Foi professora substituta de Literatura Inglesa na UFMG em 2007 e coordenadora do curso de Letras da UNIPAC-Lajinha entre 2006 e 2008.

intrinsecamente relacionada às mudanças pelas quais a personagem precisou se adaptar relacionadas à sexualidade feminina. A maneira como as questões relacionadas à loucura feminina e ao suicídio por afogamento foram também passaram por uma mudança de percepção com relação a esta heroína Shakespeariana. Tal evolução afetou consideravelmente a abordagem crítica da peça.

Ofélia é personagem secundária (mas crucial) em **Hamlet**. Sua figura tornou-se mais popular nas artes plástica que na crítica literária. Ela é a personagem mais representada nas artes visuais que qualquer outro personagem de Shakespeare². De fato, o espaço das interartes nos oferece uma nova perspectiva para pensar os estudos de gênero, já que passamos a analisar o corpo feminino a partir de um ponto de vista comparativo entre a representação literária e a representação pictórica. A transformação da personagem em um *objet d'art* possibilitou a articulação entre construções culturais de morte, feminilidade e insanidade. Kaara Peterson observa que apesar de seu caráter evasivo na peça Ofélia se faz “presente em obras artísticas visuais” (1998, p. 2).

Shakespeare nos apresenta uma das cenas de morte feminina mais comoventes já escritas. Antes disso, porém, o autor inglês traça com maestria o caminho percorrido pela personagem, da obediência silenciosa ao pai, Polônio, à loucura histérica ao perdê-lo pelas mãos do próprio amado, Hamlet. O percurso trágico da personagem torna-se, assim, ponto de partida para a reprodução extensiva de quadros pelos pintores.

O capítulo XVI do **Laocoonte** (1766) de Lessing, ao discorrer sobre as semelhanças entre a poesia e a pintura, nos fornece uma informação que será imprescindível para a construção do mito de Ofélia no campo das artes plásticas. Para Lessing, a pintura utiliza signos diferentes na poesia, a saber:

² Esta afirmação pode ser comprovada pela compilação de quadros baseados em personagens e temas Shakespearianos feita pelo Prof. PhD. Harry Rusche da Universidade de Emory de Atlanta. Nesta coleção online, Ofélia é considerada o tema mais popular. Disponível em: <<http://shakespeare.emory.edu/index.htm>>. Além desta coleção, há muitas outras ilustrações baseadas em Ofélia disponíveis em vários *websites*, já que muitos desses quadros e ilustrações não se encontram disponíveis em publicações oficiais de museus. A maioria das figuras pertencem a coleções particulares que cedem gentilmente as imagens para esses *websites*.

aquela, figuras e cores no espaço estático, enquanto esta, ações no tempo. A pintura, por sua vez, pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos. A pintura também expõe corpos, mas alusivamente através das ações. Se a pintura quiser retratar um mito, ela deve escolher um único momento da ação, o mais expressivo e caracterizador do personagem, a partir do qual o poderemos compreender o que já passou e o que ainda acontecerá.

As pinturas baseadas na narrativa de Ofélia e que a transformaram em mito da beleza eterna (V, i, 233-241), exemplo de candura e obediência filial (I, iii, 83-86; I, iii, 100-136; II, i, 75-120), ícone da loucura histérica (IV, v, 21-72; IV, v, 155-197) e da morte patética (IV, vii, 135-155) foram baseadas nesses diversos trechos da peça que fazem referência a ela ou a cenas em que ela aparece. O trecho mais significativo, no entanto, é exatamente este em que a rainha Gertrudes descreve sua morte por afogamento no leito do rio:

Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho
E contempla nas águas suas folhas prateadas.
Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas,
Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor
Que no franco falar de nossos pastores recebe
Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas
Chamam pata de lobo. Ali ela se agarrava
Querendo pendurar nos ramos inclinados
Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
No riacho que chora. Seu vestido se defralda
E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
Ela trauteia então trechos de velhas árias,
Como sem perceber sua situação aflitiva,
Ou como um ser que se sentisse ali
Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.
Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,
Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira
Numa lodosa morte... (IV, vii, 135-155)³.

É um trecho evasivo e ambíguo. A rainha Gertrudes precisa contar ao irmão, Laertes, sobre a morte repentina de sua irmã. Ocorre que Laertes havia acabado de receber a notícia sobre a morte do pai, Polônio, pelas mãos de Hamlet, filho da própria Gertrudes. A rainha, dessa forma, precisa dar a terrível

³ Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84.

notícia da melhor maneira possível. Sua estratégia discursiva está no uso de um lirismo poético que transforma Ofélia em uma jovem mártir e seu suicídio em uma fatalidade.

Por sua morte prematura, ao sabor do rio e nos braços da natureza, Ofélia se tornou um ícone da morte jovem e bela, o que foi cristalizado como um momento de beleza estética e imortalizado em obras de arte. O processo de mitificação da personagem foi influenciado pela afirmação de Edgar Allan Poe em “Filosofia da Composição” que, no auge do século XIX e influenciado pelo sentimento do *fin-de-siècle*, definiu o tema ideal da poesia como aquele da bela mulher morta. Sendo assim, o efeito dramático da narrativa de Gertrudes contribuiu muito para construir Ofélia e seu mito. A personagem se tornou ícone da loucura feminina e consagrado como a bela mulher que morre tragicamente por amor. Isso fez com que ela se transformasse na obsessão de muitos pintores do século XIX, como Odilon Redon, por exemplo, que pintou uma série com vários quadros, aquarelas e pastéis tendo Ofélia como tema. Essa recorrência, entretanto, revela algo estarrecedor: há uma certa perversidade no olhar do pintor e também do observador. Ambos transformaram uma imagem mórbida e decadente em um ideal de Beleza. Isso porque as cenas que retratam o afogamento não transparecem o sofrimento decorrente do ato, nem a palidez morte. Ao contrário, a cena da morte de Ofélia é geralmente reproduzida com vivacidade, onde artistas usam cores fortes e vibrantes de forma extensiva.

II – Os temas

Loucura

Em famosa conferência intitulada “Ophelia has a lot to answer for”, Margaret Atwood examina a loucura estereotipada de Ofélia para levantar questões de como a reflexão artística a respeito da loucura influenciou nossas formas de pensar o assunto. Para Atwood, muitas das representações de Ofélia louca exploram a insanidade como “um elemento teatral *dandy*” (ATWOOD, 2004, p. 2), uma vez que, no palco, ela aumenta o suspense, pois as ações de uma pessoa louca são imprevisíveis. Ofélia, assim, fica finalmente

livre para dizer o que pensa, revelando o lado obscuro de sua personalidade aparentemente doce e *naïve*.

De acordo com Elaine Showalter (1993), a loucura está inevitavelmente atrelada à figura de Ofélia por causa da impressão penetrante que ela causa ao aparecer no palco de forma tão decadente. A convenção de trajar-se na cor branca salpicado de flores e plantas a transforma numa imagem da decadência feminina. Como Ofélia, “a document in madness” como Laertes a descreve, era um tipo popular nos palcos na época, muitas loucas nos *asylums* chegaram a trajar-se como a personagem. Showalter aponta que, durante a segunda metade do período Vitoriano, o número de mulheres lunáticas aumentou consideravelmente, levando à feminização da insanidade (1987, p. 10). Devido a esse fato, médicos concluíram precipitadamente que as mulheres eram mais vulneráveis à insanidade que os homens, pois o aparelho reprodutivo feminino e seus hormônios afetavam a mulher em sua sensibilidade emocional, sexual e seu controle racional (1987, p. 55). De acordo com explicações de natureza Darwinista como esta, justificava-se o fato de as mulheres estarem mais propensas à insanidade e desordens mentais.

Água

Ofélia mantém estreita relação com a água no momento de sua morte. De acordo com Gaston Bachelard em sua análise fenomenológica dos elementos fluidos na literatura, a água é uma espécie de destino, já que a água corre sempre como um rio em direção aos oceanos. Sendo assim, a imagem do rio nos remete ao aspecto transitório da vida (1998, p. 6-7). Indo mais além, Bachelard chama atenção para o fato de que a água é o mais feminino dos elementos. Ela é o elemento essencial do nosso corpo e também lembra o alimento mais primitivo: o leite materno. Tanto o leite quanto as lágrimas são fluidos relacionados à feminilidade e à maternidade, lugares a que retornamos em busca de um lugar seguro. Portanto, sendo a água uma projeção da maternidade, uma mulher que morre pelas águas retorna a si mesma, para o lugar de seu pertencimento, que é o ventre materno.

A morte de Ofélia pelas águas é uma forma simbólica de retorno. Seu envolvimento com o elemento fluido e com a natureza transformou-a em

símbolo da morte feminina. De acordo com Bachelard, ela é uma criatura fadada à morte pelas águas como uma forma de sacrifício pelos pecados dos outros membros da corte da Dinamarca (p. 85). Dessa forma, sua morte possui um aspecto positivo. Ela morre jovem e bela, rodeada de flores, em paz e inerte: não precisou se vingar de ninguém. Ao contrário, ela é imolada. Ofélia se funde de maneira tão simbiótica ao elemento que Gertrudes chega a mencionar que ela devia ser “a creature native and indued unto that element”, como uma “mermaid”, ou seja, uma sereia. O corpo de Ofélia, boiando no rio é comparado à figura mitológica das sereias, habitantes típicos das águas.

Morte

Elizabeth Bronfen afirma de forma contundente que “a morte é o limite da linguagem” (1992, p. 54). Isso porque experimentamos a morte do Outro. Jamais foi possível morrer para depois representá-la. Sempre que nos referimos a esta experiência, incorremos no território da alteridade. A própria noção de morte é uma construção cultural, uma ideia, ulterior a qualquer falante e, acima de tudo, “fora e além do registro simbólico e imaginário” (p. 54). Por essa razão a morte é um significante problemático. Um significante que nomeia um significado vazio, sem um referente concreto, e que só pode ser retomado através de uma metáfora, um tropo.

A representação da morte feminina, neste contexto, é um tanto problemática. O gesto do artista revela uma tensão ambivalente entre eixos conceituais e paradoxais. A representação desse outro (o corpo feminino) implica uma violência contra o corpo feminino em decomposição biológica e natural, mas que, na representação, ali estática no tempo e no espaço, torna-se a vitória do artista sobre sua própria luta contra a morte, que cristaliza o momento para si mesmo.

III - As representações visuais

As primeiras representações visuais de Ofélia apareceram em edições ilustradas de **Hamlet** por volta de 1740. Desde então, pinturas e ilustrações baseadas nesta personagem vem inspirando pintores, ilustradores e fotógrafos. O drama desta personagem superou as barreiras das novas media, resistiu às

mudanças dos suportes artísticos, metamorfoseou-se através das épocas, mas vem aparecendo sempre de forma atualizada. O conjunto dessas obras formam uma *Opheliana* a qual foi influenciada e influenciou performances teatrais, a crítica literária, a poesia e o comportamento das mulheres de várias épocas, conforme traçamos a evolução da representação da personagem.

Estas primeiras “Ofélias” ilustradas do século XVIII aparecem como ilustrações de cenas da peça, muitas delas em água forte, litografia ou bico de pena. Não eram muito populares e apresentavam a personagem com muita dignidade e inserida no contexto da apresentação teatral, em grupo, com outros personagens, formando uma espécie de *tableau vivant* de alguma cena. Uma possível explicação para este tipo de representação está na abordagem neoclássica da peça. No século XVII, de acordo com Mary Floyd-Wilson, William Davenant modificou algumas partes do texto para transformar Hamlet no herói ideal e Ofélia na mulher ideal. A idealização dos personagens, com intenção claramente impregnada de didatismo, fez com que o texto tivesse os diálogos indecorosos de Ofélia cortados. Como consequência, Ofélia se transformou numa jovem inocente e sem consciência de sua própria sexualidade, combinando “sexualidade residual (porém censurada) da Renascença com um ideal emergente de mulher inerentemente pura e virtuosa” (Floyd-Wilson, 1992, p.402).



Figura 1: Mortimer, John Hamilton. **Ophelia** (Act IV, scene vii), 1775, Charcoal on paper, Folger Shakespeare Library



Figura 2: Ogborne, John, the Elder. **Ophelia**, 1783, Etching, engraving, and aquatint, Folger Shakespeare Library.

Quase um século depois, David Garrick introduz mudanças significativas na produção, o que incluiu vestir Ofélia com uma mistura de “passividade e sentimentalismo” (Floyd-Wilson, p. 403). A atriz de Garrick, Susanna Cibber, “sexualizou” Ofélia ao deixar de lado a mulher idealizada para protagonizar uma mulher mais passional. Em outras palavras, Ofélia voltou a cantar suas baladas indecentes e a gesticular libidinosamente no palco.



Figura 3: Delacroix, Eugène, **Ophelia's Song**, 1834, lithograph, Folger Shakespeare Library.



Figura 4: Delacroix, Eugène, **The Death of Ophelia**, (c. 1843), Oil on Canvas. Musée du Louvre.

O pintor francês Eugène Delacroix é um dos responsáveis pela alteração na convenção representacional da personagem. Ele inicia a tradição das Ofélias retratadas com mais passionalidade. Na litografia, a personagem segura um véu negro enquanto Gertrudes e Laertes observam com apreensão. A teatralidade da cena denuncia a tensão dos observadores e o sofrimento da protagonista. A outra figura sugere o momento de sua morte e uma tentativa do pintor em manter-se fiel ao discurso da Rainha. Ofélia aparece agarrada a um galho enquanto seu corpo pende para o leito do rio. As pinceladas rápidas e espessas dinamizam a cena, sugerindo que o corpo penderá a qualquer momento. O movimento e a energia da cena agravam ainda mais o tom trágico com o galho que ameaça, tornando impossível para o espectador salvá-la.

Em meados do século XIX, surge na Grã-Bretanha um grupo de pintores decididos a se expressarem de acordo com suas próprias convenções, afastando-se assim da rigidez Academicista da época. A Irmandade Pré-Rafaelita foi fundada no outono de 1848 por John Everett Millais, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, J. Collinson, F. G. Stephens e o escultor Thomas Woolner. Esta sociedade se inspirou em Raphael, um artista italiano do final do século XV, que se tornou modelo para esses artistas. A influência de Rafael revelou-se através do gosto e esmero pelo detalhe e pelo uso de cores quentes, fortes e brilhantes (Cf. SWINGLEHURST, 1994). Além disso, o excesso de realismo desses artistas revelou um delicioso sensualismo em suas representações e um forte senso mítico-histórico. Os Pré-Rafaelitas buscavam retratar tão bem ou melhor que os artistas italianos dos *trecento* e

quattrocento (BRETTEL, 1999, p. 110). E em sua busca revivalista, esses artistas seguiam convenções e técnicas que podiam recuperar o passado. Uma dessas convenções era usar motivos e temas medievais Arturianos, cenas da vida simples do campo, e temas literários clássicos, o que explica por que Ofélia foi um tema bastante recorrente para esse grupo.

A versão de Arthur Hughes foi exibida pela primeira vez na Grande Exposição de 1852, a mesma em que o pintor John Everett Millais exibiu sua Ofélia. A versão de Millais recebeu mais atenção do público e da crítica pela riqueza de detalhes de sua composição, o que ofuscou um pouco o quadro de Hugues. Em sua versão, Ofélia é uma criança usando uma coroa que lembra uma coroa de espinhos, a mesma usada por Cristo. O corpo pálido e infantil se justapõe à idéia do martírio cristão e à idéia de sacrifício inocente. Hughes também escolhe não mostrar o afogamento, mas o momento anterior, em que a personagem simplesmente vaga pelo lugar. A atmosfera sombria criada pelo fundo escuro reforça ainda mais a idéia de uma Ofélia sem vida antes mesmo de sua morte.



Figura 5: Hugues, Arthur. **Ophelia** (c. 1852), Oil on canvas with an arched top 69 x 124cm/27 x 48 ¾ ins, Manchester City Art Galleries, Manchester.

A versão de Millais, por outro lado, causou grande espanto devido à sua preocupação excessiva com a descrição da cena do afogamento. O pintor procurou retratar da maneira mais realista possível os detalhes do ambiente natural⁴. Para isso visitou vários lugares até encontrar um riacho perto de Ewell,

⁴ A modelo de Millais foi uma jovem de 19 anos chamada Elizabeth Siddal. Esta foi a única vez que ela posou para Millais. O pintor a escolheu por ser alta, esbelta, de cabelos longos e ruivos e de tez muito clara. De forma a retratar com realismo um corpo que boiava, Lizzie Siddal,

onde o ambiente permitia reproduzir a descrição de Gertrudes com a devida fidelidade. Estão presentes no quadro o salgueiro, os ranúnculos, as urtigas, a pata de lobo. Também há rosas como referência ao modo como Laertes se referia a ela (Rose of May), entre outras flores que ela menciona em seu momento de loucura, como as violetas (IV, v), por exemplo. A riqueza de detalhes do ambiente, contudo, reduz Ofélia a um objeto decorativo ou parte do ambiente circundante. A beleza e a realidade estética não contribuem para transparecer sofrimento. Ao invés disso, a atitude do observador é de indiferença com relação à morte. O observador se concentra no gesto fidedigno do artista e no prazer contemplativo advindo da observação. Ofélia, nesta versão, não esboça sofrimento ou luta contra a água, mas é uma experiência para contemplação estética. O comentário de Poe se faz essencial para comentar o naturalismo de Millais. Ambos alcançam a supremacia estética a que se propuseram ao tomar como tema a morte feminina.



Figura 6: Millais, John Everett. **Ophelia** (c.1852), Oil on canvas 76 x 102 cm/ 30 x 40 ins, The Tate Gallery, London.

vestindo um vestido prata de segunda mão, permaneceu imóvel em uma banheira cheia aquecida precariamente por lâmpadas a querosene por cerca de dez horas. Como consequência, a jovem pegou um resfriado que veio a se desenvolver em uma doença mais grave. Millais foi obrigado a custear todas as suas despesas médicas. Anos mais tarde, porém, com problemas em seu casamento com Dante Gabriel Rossetti, ela toma uma dose excessiva de láudano e vem a falecer. Especula-se que Rossetti tenha encontrado um bilhete de suicídio, mas como era considerado ilegal na época, é provável que ele o tenha queimado para evitar a difamação e a falta de um funeral cristão.

Diferentemente da abordagem de Millais, Dante Gabriel Rossetti retrata uma das cenas da loucura de Ofélia em cores vibrantes e traços de reconhecido estilo medieval. Rossetti ilustra a reação de Claudio, Gertrudes e Horácio na primeira aparição da Ofélia louca. Sua versão exagera na exploração do primeiro plano e nas cores fortes; os traços simples lembram um estilo ainda em fase de desenvolvimento.



Figura 7: Rossetti, Dante Gabriel. **The First Madness of Ophelia**. (c.1868), Watercolor on paper 39.4 x 29.2, Gallery Oldham, Charles Lees collection.

Seguindo o medievalismo de Rossetti, John William Waterhouse ficou famoso por suas versões para *The Lady of Shalot* e *Elaine*, ambas personagens das lendas arturianas. Ofélia era outro de seus temas favoritos. Produz quadros baseados na personagem em 1888, 1894, e outra em 1905(?) ou 1909, confirmando assim a obsessão do artista pela personagem. As Ofélias de Waterhouse são repletas de detalhes, mas não são retratadas em seu momento de morte. Dessa forma, os detalhes enriquecem o realismo das cenas e a transformam numa mulher que hipnotiza o observador pelas sensações que evoca. Na primeira versão, o corpo feminino se contorce num deleite interminável na grama verde entre flores e pássaros. Na segunda, há uma associação inevitável com um dos quadros posteriores de Waterhouse: *Hylas and the Nymphs* (c. 1896). O ambiente retratado é o mesmo nas duas pinturas. E nele, Ofélia de olhos semicerrados desfruta de um êxtase consigo mesma enquanto ajeita as flores no cabelo. O observador se torna um *voyer* de um momento de privacidade da mulher. Na última versão, a personagem chama a atenção pelo azul vivo e brilhante que salta aos olhos. Seu olhar, mirando o

vago, denota a loucura instaurada. Há referências a narrativas idílicas além do discurso de Gertrudes, com referências a várias das flores que compõem o buquê da figura feminina. Uma das exigências da estética Pré-Rafaelita era o modelo real e o uso da natureza como modelo. Todos os pintores mencionados acima, com exceção de Rossetti, todos usam a técnica da pintura ao ar livre, como busca de representação mais próxima do real possível. Esse esforço mimético reforça a união entre mulher, emoção e natureza em oposição à noção de masculinidade e razão.



Picture 8: Waterhouse, John William. **Ophelia**. (c. 1889), oil on canvas, 38.5 x 62 inches, Photograph.



Picture 9: Waterhouse, John William. **Ophelia** (c.1894), Oil on canvas 124.5 x 73.7cm, Private Collection.



Picture 10: Waterhouse, John William. **Ophelia** (1910 ?), Oil on canvas, 102 x 64 cm/40 x 25 ins, The Pre-Raphaelite Trust, London.

Alguns artistas franceses também recorreram ao tema de Ofélia com frequência na poesia e na pintura de tendência simbolista. Odilon Redon foi um desses artistas que pintou a personagem diversas vezes, obsessivamente. Na figura 11 percebe-se um rosto feminino envolvido por um azul claro, a qual sugere a água de um poço ou de um lago. A ausência de linhas delimitando os objetos que compõem a tela indicam a ausência de limites entre os elementos que se mesclam uns aos outros. Ofélia, assim, torna-se parte de um mosaico colorido que simultaneamente se adere a ela. A técnica usada pelo artista, o pastel, evidencia ainda mais a provisoriidade do corpo, já que o pastel demanda mais cuidado por não ter a mesma durabilidade que uma pintura a óleo, por exemplo.

A segunda representação de Redon faz uma clara referência à “morte lodosa” da personagem. Uma face aparece tímida no canto inferior direito da tela predominantemente marron, enquanto um *bouquet* protagoniza a cena. Assume-se que o leito de morte da jovem tenha se convertido em uma grande massa lodosa, uma mistura de terra e água. As flores alegres perdem um pouco seu brilho cedendo lugar à mescla de cores.

A delicadeza da composição de Redon nos leva a outras dimensões. Tanto pela escolha de sua cartela de cores, quanto pela atmosfera onírica que

cria, este pintor demonstra estilo próprio e incomparável maestria ao emprestar talento às suas Ofélias.



Figura 11: Redon, Odilon. **Ophelia** (*Ophélie*), c. 1900-1905, Pastel on board-backed paper, 49.5 x 66.5 cm, The Ian Woodner Family Collection, New York



Figura 12: Redon, Odilon. **Ophelia among the flowers** (*Ophélie dans les fleurs*), c.1905-1908, Pastel, 64 x 91 cm, The National Gallery, London.

IV - (In)congruências estéticas e filosóficas

Esta estética que associa a imagem da mulher à loucura e à morte e permeia toda Opheliana sinaliza uma tentativa de eliminar aspectos relacionados à ausência, caos, fragmentação e mortalidade, alegoricamente incorporados à figura da Ofélia de Shakespeare. De acordo com os estudos de influência lacaniana de Elizabeth Bronfen a “mulher” é vista como um sintoma de ausência a qual nossa cultura reprime continuamente (1992, p. 207). Isso ocorre porque “o medo da morte se traduz no medo à mulher, que, para o homem significa a morte” (p. 205), especialmente se sua masculinidade se encontra ameaçada pela castração do falo. Dessa forma, “mulher” quer dizer

morte, eliminação, castração, noções que desorganizam as noções de integridade e estabilidade masculina. Esta noção aparece de várias maneiras na cultura ocidental. A mulher é o “mistério” indecifrável dos artistas e poetas, o “continente sombrio” de Freud, uma figura de pouca eloquência, de secundidade (de acordo com a Bíblia, o homem é a “cabeça” do lar); “suplemento” do homem (também de acordo com a Bíblia a mulher é seu complemento necessário, retirado de seu próprio corpo), fluido, “cuja função é definir o homem” (BRONFEN, 1992, p. 209). Ao exterminar uma figura de negatividade dessa natureza através da representação da mulher morta, a arte devolve o senso de integração e coesão ao homem.

Dessa maneira a representação pictórica ou verbal da morte feminina manifesta um poder masculino em que o corpo da mulher se torna mediador de uma troca simbólica: “a mulher morta opera como *mediatrix* entre o pintor e o absoluto” (BRONFEN, 1992, p. 49), entre os significantes (figuras) e os significados (morte). É assim que essa relação interates vem a reafirmar a noção de negatividade e ausência a qual a figura da mulher foi associada durante séculos. Ao compararmos Hamlet e Ofélia, percebemos o quanto o herói é projetado na esfera da cultura, da razão e da lógica, enquanto Ofélia é identificada com a natureza, a irracionalidade emociocinal, as lágrimas, a falta (do falo)⁵.

A evolução da personagem como arquétipo da insanidade feminina, da fragilidade e da vitimização ocorreu em pelo menos três domínios da representação: no literário, no pictórico e o mítico. Ofélia resistiu ao confinamento da crítica tradicional de *Hamlet* e, com a contribuição dos Estudos Culturais (SHOWALTER, 1993 e 1987; DANE, 1998; GUEDES, 2002; NEELY, 1987; RONK, 1994; ROSE 1985; THOMPSON, 1988), ela foi resexualizada, redimensionada pela leituras críticas atuais e re-introduzida no debate atual dos estudos literários e também das artes plásticas.

As obras visuais aqui analisadas mostram o percurso de um corpo feminino que se dissolve gradualmente diante de nossos olhos. De retratos realistas a abstrações impressionistas ou simbólicas, o corpo Ofélico serviu de

⁵ Cf. SHOLWALTER (1993). e ATWOOD (2004).

pretexto em que artistas puderam inscrever o ideal de feminilidade que melhor lhe conviessem. Paradoxalmente, é também esse caráter “aberto” da personagem que permitiu as inúmeras representações de sua figura. Ofélia foi não apenas representada, mas (re-)apresentada ao longo dos anos.

As idéias aqui desenvolvidas demonstram que a relação entre as artes é um processo constante de produção de sentidos, o que muitas vezes supera as limitações conceituais. As artes visuais e a literatura se articulam para possibilitar uma leitura mais abrangente da personagem, num processo de contínua complementação. Descobre-se, nesse processo, que a morte poética de Ofélia é um produto da imaginação de Gertrudes e, mais tarde, dos pintores. Gertrudes não testemunhou diretamente a cena do afogamento, tornando seu discurso totalmente falível. As versões visuais para a cena, entretanto, veem preencher o espaço vazio deixado por Shakespeare. Texto literário e texto visual, dessa maneira, se complementam e se sobrepõem uns aos outros, num jogo especular infinito.

Bibliografia

ATWOOD, Margaret. Ophelia has a lot to answer for. **Lecture**. Stratford, Sept.1997. May 25 2004. Disponível em: <www.owtoad.com/ophelia.pdf>. Acesso em 24 out. 2002.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRETTEL, Richard. **Modern Art**: 1851-1929 Capitalism and Representation. Oxford: Oxford UP, 1999.

BRONFEN, Elizabeth. **Over Her Dead Body**: Death, Femininity and the Aesthetic. New York: Routledge, 1992.

DANE, Gabriele. Reading Ophelia's Madness. **Exemplaria** 10.2 (1998) jun 2002. Disponível em <<http://www.english.ufl.edu/exemplaria/danefram.htm>>. Acesso em 28 August 2002.

FLOYD-WILSON, Mary. Ophelia and Femininity in the Eighteenth Century: 'Dangerous conjectures in ill-breeding minds'. **Women's Studies** 21 (1992): 397-409.

GUEDES, Peonia Viana. Dialogando com Shakespeare: Uma Versão Feminista Contemporânea de King Lear em A Thousand Acres, de Jane Smiley. **GT A Mulher na Literatura/XVII Encontro da ANPOLL** (2002): pp. 26-28 Jun. 2002. Disponível em: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_peonia2.htm>. Acesso em 2 Nov. 2004.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura**. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NEELY, Carol Thomas. Feminist Criticism and Teaching Shakespeare. **ADE Bulletin** 87 (Fall 1987): pp. 15-18. <<http://www.mla.org/ade/bulletin/n087/087015.htm>> Acesso em 25 Aug. 2003.

PETERSON, Kaara. Framing Ophelia: Representation and the Pictorial Tradition. **Mosaic**. 31. 3. Sept. 1998: 1-24.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. **The Poems and Three Essays on Poetry**. R. Brimley Johnson (Ed.). London and New York: Oxford UP, 1927.189-202.

RONK, Martha C. Representations of Ophelia. **Criticism** 36 (1994): 21-43.

ROSE, Jacqueline. Sexuality in the Reading of Shakespeare: Hamlet and Measure for Measure. **Alternative Shakespeares**. Ed. John Drakakis. London and New York: Methuen, 1985. 95-118.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**: prince of Denmark. New York: Dover Thrift Editions, 1992.

SHOWALTER, Elaine. **Female Malady**: Women, Madness and the English Culture 1830-1980. New York: Penguin Books, 1987.

-----, "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism." Shakespeare and the Question of Theory. Ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman. New York: Routledge, 1993. 77-94.

SWINGLEHURST, Edmund. **The Art of the Pre-Raphaelites**. New York: Shooting Star Press, 1994.

THOMPSON, Ann The Warrant of Womanhood': Shakespeare and Feminist Criticism. **The Shakespeare Myth**. Ed. Graham Holderness. New York: Manchester University Press, 1988. 74-88.