

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELLI MORAES ZUCCHI

**IMAGENS DE OFÉLIA: ANÁLISE INTERARTÍSTICA DA PERSONAGEM
SHAKESPEARIANA NAS ARTES VISUAIS**

PATO BRANCO – PR

2025

GABRIELLI MORAES ZUCCHI

**IMAGENS DE OFÉLIA: ANÁLISE INTERARTÍSTICA DA PERSONAGEM
SHAKESPEARIANA NAS ARTES VISUAIS**

**Images of Ophelia: an interartistic analysis of the Shakespearean character in the visual
arts**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado como requisito para obtenção do
título de Licenciado em Letras
português/inglês, da Universidade Tecnológica
Federal do Paraná (UTFPR).
Orientadora: Camila Paula Camilotti

PATO BRANCO

2025



[CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite que os usuários distribuam, remixem, adaptem e criem obras derivadas a partir deste material em qualquer meio ou formato, apenas para fins não comerciais e desde que seja feita a devida atribuição ao criador. Caso você remixe, adapte ou crie obras derivadas a partir deste material, você deverá licenciá-lo sob os mesmos termos.

GABRIELLI MORAES ZUCCHI

**IMAGENS DE OFÉLIA: ANÁLISE INTERARTÍSTICA PERSONAGEM
SHAKESPEARIANA NAS ARTES VISUAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado como requisito para obtenção do
título de Licenciado em Letras Português e
Inglês da Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR).

Data de aprovação:

CAMILA PAULA CAMILOTTI
Doutora em Estudos da tradução
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

ROSANGELA APARECIDA MARQUEZI
Doutora em Desenvolvimento Regional
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

MARIESE RIBAS STANKIEWICZ
Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

PATO BRANCO

2025

Que este estudo seja um pequeno tributo àquelas que transformam suas feridas em poesia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, a mulher mais bela e carinhosa do mundo, cuja força e bondade me inspiram a cada dia. Não teria conseguido sem você.

À Lilica, amada e levemente instável criatura, que me acompanhou durante todo o processo de escrita.

E à Arte, que me ensinou outra forma de ver e viver a vida.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise crítica sobre a personagem Ofélia, da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, e suas representações pictóricas, com destaque para a pintura *Ophelia* (1851-1852), de John Everett Millais. A escolha do tema se justifica pela relevância simbólica e cultural da personagem, cuja imagem ultrapassou os limites da literatura e consolidou-se como um dos maiores arquétipos femininos da história ocidental. O estudo parte da premissa de que a construção imagética de Ofélia reflete concepções sociais sobre a mulher, a loucura e a morte, sendo, portanto, um importante objeto de reflexão estética e ideológica. O objetivo principal é compreender de que modo a personagem, originalmente secundária no texto shakespeariano, transformou-se em ícone visual e simbólico de feminilidade e sofrimento. A metodologia adotada consiste em uma análise interartística, relacionando literatura e artes visuais apoiada na tradução e nos estudos de Lawrence Flores Pereira para a compreensão da dimensão diegética da obra, bem como nos aportes teóricos de Márcia Tiburi para a análise iconográfica da personagem, especialmente no que diz respeito à construção imagética do corpo feminino. Os resultados indicam que a persistência da figura de Ofélia nas artes evidencia sua força simbólica como representação atemporal da condição e da resistência feminina.

Palavras-chave: Ofélia; Shakespeare; interartes; John Everett Millais.

ABSTRACT

This paper proposes a critical analysis of the character Ophelia from William Shakespeare's tragedy *Hamlet* and her pictorial representations, with particular emphasis on the painting *Ophelia* (1851-1852) by John Everett Millais. The choice of theme is justified by the symbolic and cultural relevance of the character, whose image has transcended the limits of literature and become one of the greatest female archetypes in Western history. The study starts from the premise that the image construction of Ophelia reflects social conceptions about women, madness, and death, and is therefore an important object of aesthetic and ideological reflection. The main objective is to understand how the character, originally secondary in Shakespeare's text, has become a visual and symbolic icon of femininity and suffering. The methodology adopted consists of an interartistic analysis, relating literature and visual arts, supported by the translation and studies of Lawrence Flores Pereira for understanding the diegetic dimension of the work, as well as the theoretical contributions of Márcia Tiburi for the iconographic analysis of the character, especially regarding the imagistic construction of the female body. The results indicate that the persistence of Ophelia's figure in the arts demonstrates her symbolic power as a timeless representation of the female condition and resistance.

Keywords: Ophelia; Shakespeare; interarts; John Everett Millais.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	09
2	WILLIAM HAKESPEARE: A GÊNESE DO MITO.....	12
3	OFÉLIA DIEGÉTICA.....	16
3.1	Ato I, Cena III.....	16
3.2	Ato II, Cena I e II.....	18
3.3	Ato III, Cena I e II.....	20
3.4	Ato IV, Cena V e VII.....	24
3.5	Ato IV, Cena VII.....	26
4	A ICONOGRAFIA DE OFÉLIA.....	30
4.1	A dicotomia ofeliana.....	30
4.2	A espetacularização sobre o sofrimento feminino.....	32
5	OFÉLIA REIMAGINADA.....	38
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS MÚLTIPLAS IMAGENS DE OFÉLIA	45

1 INTRODUÇÃO

Ele não pertencia a uma época, mas a toda eternidade.
— Jonson *apud* Santos, 1995, p. 166

“Escrever sobre sobre *Hamlet* é fazer uso constante de superlativos: a mais popular, a mais representada, a mais citada, a mais filmada, a mais longa das peças shakespearianas [...] e a que contém o mais longo papel da dramaturgia universal [...]”, observa a pesquisadora Marlene Soares dos Santos (1995, p. 187) ao analisar aquela que é considerada uma das principais peças da dramaturgia shakespeariana. Escrita por William Shakespeare (1564-1616) em meados dos anos 1599 e 1601, *Hamlet* é uma tragédia que, por meio de uma narrativa de vingança, mergulha nas minúcias da essência humana, abordando questões de ordem “[...] moral, ética, religiosa e política” (Santos, 1995, 188), consolidando-se como uma obra atemporal na cultura ocidental, com personagens e elementos capazes de ultrapassar a dimensão de sua origem literária. Entre essas figuras, destaca-se a personagem Ofélia, que no contexto das artes plásticas ganhou crescente notoriedade ao longo dos séculos, a ponto de transcender seu papel secundário da peça para assumir um protagonismo como um dos maiores arquétipos femininos da história da arte.

As imagens de Ofélia seguiam um determinado padrão, representando-a como uma jovem bela, frequentemente em estado de desvario ou então no momento de sua morte. Diante disso, torna-se necessário refletir sobre as razões do fascínio artístico sobre a figura de uma mulher morta, pois como afirma Márcia Tiburi, “[...] imagem sendo uma imagem nunca é ‘mera’ imagem” (2010, p. 305). Tal perspectiva permite problematizar o significado cultural e simbólico do interesse persistente pela iconografia de Ofélia enquanto mulher louca e morta.

A respeito do estado d’arte, os estudos que relacionam a figura de Ofélia às artes visuais destacam sua associação com os paradigmas de feminilidade, loucura e morte. Entre os diversos artistas que representaram a personagem destacam-se: o pré-rafaelita John Everett Millais (1829-1896) que estabeleceu um visual duradouro do afogamento da personagem, articulando o realismo e o naturalismo; o também pré-rafaelita, John William Waterhouse (1849-1917), que produziu variadas telas da personagem em diferentes momentos da peça; o simbolista Paul Albert Steck (1866-1924) responsável por uma tela subaquática da cena da morte, em que Ofélia parece fundir-se com às águas do rio; além das numerosas telas de Eugène Delacroix, que foram amplamente estudadas por Livia Rocha (2015).

Somando a isso as contribuições filosóficas de Gaston Bachelard (1884-1962), cujas análises sobre as construções simbólicas das águas e do devaneio melancólico ajudam a compreender a recorrência simbólica das representações de Ofélia. Da mesma forma, os estudos e as reflexões feministas de Marcia Tiburi (1970-) esclarecem a significância do feminino na arte, elucidando o modo com que o corpo de Ofélia é transformado em objeto contemplativo, subjugado ao olhar masculino. Portanto, percebe-se que a personagem tem sido analisada tanto como motivo estético quanto como espaço de disputa simbólica, o que evidencia a relevância de novas leituras sobre a relação interartística entre literatura e imagem.

No âmbito dos estudos interartes, compreende-se que diferentes linguagens artísticas podem dialogar entre si por meio de processos de transposição, recriação e referência mútua. Nesse contexto, a tradução intersemiótica, tal como definida por Roman Jakobson (1959) e ampliada por Thaís Diniz (1998), consiste na transposição de sentidos de um sistema de signos para outro, processo este em que a ideia de cópia é superada pela busca por equivalência criativa, gerando uma nova obra, autônoma mas “[...] intimamente ligada [...]” (Diniz, 1994, p. 1003) ao texto fonte. Esse processo é marcado por escolhas culturais, sociais e ideológicas do tradutor/artista, que recria o texto de acordo com seu próprio contexto e com as convenções da cultura de chegada, ampliando os sentidos possíveis e influenciando a recepção do público (Camilotti, 2014). É a partir desse referencial teórico das interartes que se fundamenta a análise desta pesquisa sobre a transposição da personagem Ofélia, do texto literário para o campo da pintura.

À vista disso, o presente trabalho tem o intuito de lançar luz sobre essa problemática, explorando criticamente a construção de Ofélia como elemento cultural e artístico. Para tanto, a organização deste estudo segue um percurso que busca articular texto, imagem e interpretação. No segundo capítulo abordaremos a habilidade shakespeariana em criar personagens complexos e com alcance universal, capazes de superar seus limites temporais e sua materialidade literária. A partir dessa perspectiva, no terceiro capítulo é investigado de que modo essa genialidade linguística shakespeariana possibilitou para que Ofélia se tornasse uma figura tão instigante. Para isso, é examinado sua trajetória na diegética e os símbolos e significados que a acompanham.

Continuamente, buscamos no quarto capítulo compreender como a imagem da personagem foi reinterpretada e utilizada ao longo dos tempos, especialmente nas artes visuais, de modo que sua iconografia alcança o seu apogeu como principal símbolo de feminilidade idealizada no imaginário ocidental durante o século XIX, revelando as estruturas

patriarcais que moldam a representação da mulher na arte. E finalmente, com o objetivo de articular os conceitos teóricos apresentados, no quinto capítulo realizamos uma análise interartística a partir da comparação entre os elementos estruturais do texto shakespeariano sobre a morte de Ofélia, e os aspectos formais e simbólicos da pintura *Ophelia* (1851-2), de John Everett Millais, sendo esta a mais emblemática e prestigiada representação ofeliana (Nogueira, 2017). Permitindo, assim, evidenciar como texto e imagem dialogam na construção e perpetuação do mito de Ofélia.

2 WILLIAM SHAKESPEARE: A GÊNESE DO MITO

Tudo que vive, morre, atravessando a vida para a eternidade.
— Shakespeare, *Hamlet*, Cena II, Ato I, p. 60

Harold Bloom em sua célebre obra *Shakespeare, the invention of the human* declarou que “Se existe um autor que se tornou um deus mortal, esse autor é Shakespeare” (1998, p. 29), uma vez que o dramaturgo possui a capacidade de não somente transcender sua própria temporalidade e espaço, como também a de redefinir a condição humana. Por meio de seus personagens, Shakespeare conseguiu superar o processo de imitação da realidade, recriando, de modo singular, a complexa psicologia humana em figuras que se tornaram arquétipos universais. Esses personagens são considerados por Bloom como uma verdadeira “invenção do humano” (1998, p. 27), em que a sua rica profundidade e complexidade passa a compor um repertório atemporal e universal daquilo que hoje compreendemos como componentes da experiência humana.

Tal conjectura foi sabiamente prevista por Ben Jonson, quando declarou que Shakespeare “[...] não pertencia a uma época, mas a toda eternidade” (Jonson *apud* Santos, 1995, p. 166). Processo este que é comumente observado e estudado em personagens centrais como Otelo, Macbeth e Hamlet. No entanto, essa permanência é talvez muito mais verificável e potente na figura secundária de Ofélia que, por meio de um longo processo de transformação e ressignificação, conseguiu transcender os palcos e as páginas teatrais para se impregnar no imaginário visual ocidental através das artes plásticas como arquétipo de fragilidade e complexidade feminina (Tiburi, 2010).

Tornando-se historicamente a personagem shakespeariana mais representada nas artes visuais, Ofélia conquistou um lugar central no repertório iconográfico ocidental. O interesse por sua figura começou a se intensificar, como aponta Rocha (2017, p. 383), a partir do século XVII, e alcançou seu mais alto prestígio durante o Romantismo do século XIX, quando foi reinterpretada diversas vezes em telas sob as projeções do olhar masculino. Contudo, mais recentemente, tem sido revisitada sob novas perspectivas críticas e feministas em todas as áreas artísticas (Nogueira, 2017).

Autores, como Samuel Johnson (1709-1784), explicam que essa habilidade shakespeariana de invenção da realidade, na verdade, pode ser interpretada como um processo de descoberta. Assim, as obras de Shakespeare seriam capazes de desvendar componentes da essência humana, ao fornecer ferramentas que possibilitam trazer à tona aquilo que antes era

inconsciente, apesar de já existente. "A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente" (Johnson *apud* Bloom, 1998, p. 26). Desse modo, confere-se à obra do Bardo um caráter de universalismo, não no sentido restrito de abordar temas atemporais e coletivos, mas no que se refere a competência de revelar os mecanismos profundos da condição humana, que transcendem quaisquer contextos históricos ou culturais.

Dessa forma, a sua dramaturgia, longe de restringir-se ao século XVI, foi capaz de se “transformar” continuamente, de acordo às convenções e perspectivas interpretativas de cada época. Essa possibilidade de resignificação advém do caráter arquetípico de suas obras, que uma vez integrantes de um repertório cultural universal, permitem que novos contextos vinculem seus significados a elas. Assim, Shakespeare e sua produção artística conquistam uma posição de imortalidade no imaginário artístico, a partir de um processo descrito por Bakhtin (1997) como dialógico, ao superar o estado elementar de permanência e alcançar o de transformação.

Nesse sentido, Bakhtin explica que as grandes obras literárias não podem ser confinadas ao seu período de criação, pois pertencem à "grande temporalidade", ou seja, possuem a capacidade de transcender a época em que foram produzidas para ganhar novos significados e relevância em períodos posteriores. Esse fenômeno ocorre porque cada geração, ao dialogar com essas obras, descobre nelas novas possibilidades interpretativas, revelando camadas de sentido que, embora inerentes à obra, só se tornam plenamente visíveis através do encontro entre passado e presente. Assim, ele argumenta que:

A sobrevivência de uma grande obra nas épocas que lhe sucedem, próximas e distantes, parece, como estava dizendo, um paradoxo. No processo de sua vida póstuma, a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar a si mesma, superar o que era na época de sua criação. Pode-se dizer que nem sequer Shakespeare, nem seus contemporâneos, conheciam o “grande Shakespeare” que conhecemos hoje (Bakhtin, 1997, p. 365).

E é precisamente nesse processo de “enriquecimento” e “superação” na “grande temporalidade” que a personagem shakespeariana em questão se enquadra. Hoje o que compreendemos sobre Ofélia é, em grande parte, uma construção póstuma, que transcende sua função original na peça *Hamlet*. Os artistas dos séculos seguintes se dedicaram a ilustrar não somente a Ofélia de Shakespeare, mas executaram um exercício de imaginação da personagem em relação às suas próprias contemporaneidades, contribuindo para a Ofélia que hoje conhecemos. Assim, ela é, portanto, uma construção coletiva e interartística.

Para além disso, a relevância do dramaturgo elisabetano, conforme elucidada Santos (1995), deve-se igualmente a sua linguagem poética. Durante o século XVI, a língua inglesa

não estava consolidada, sendo que o primeiro dicionário oficial, *A Table Alphabeticall* de Robert Cawdrey, só seria publicado em 1604, enquanto as gramáticas prescritivas surgiram apenas no século seguinte. Esse cenário permitiu que os escritores, especialmente Shakespeare, operassem com uma maior “liberdade linguística” e criativa, cunhando neologismos e desenvolvendo novas estruturas sintáticas. Não por acaso, o bardo ficou consagrado como “[...] possuidor do maior vocabulário entre todos os escritores ingleses [...]” (Santos, 1995, p. 170).

Todavia, a autora aponta que seria equivocado considerar esse período de desenvolvimento formal da língua como insignificante, ou até mesmo como um reflexo de imaturidade linguística, uma vez que ele se revela fundamental para a história da língua. Os recursos linguísticos shakespearianos que perduram no inglês contemporâneo comprovam que o autor, além de se beneficiar de seu momento histórico, moldou significativamente a língua inglesa.

Ademais, essa liberdade linguística favoreceu a criação de uma poética dramática única, onde as palavras exercem um papel fundamental. Como destaca M.C Bradbrook (1973), o teatro elisabetano era fundamentado na linguagem poética, em virtude das condições do espetáculo: “[...] eram representadas à luz do dia, sem cenário e quase sem mobiliário” (Bradbrook *apud* Santos, 1995, p. 171), de modo que as peças dependiam inteiramente da voz dos atores para criação de cenários imagéticos, situações, personagens, e para a experiência teatral no geral. Assim, Santos (1995, p. 170) destaca a importância da poesia para construção do teatro elisabetano:

Para M.C. Bradbrook, a estrutura essencial do drama elisabetano se encontra nas palavras, e os maiores poetas são, também, os maiores dramaturgos. Shakespeare é o exemplo mais óbvio desta afirmação, havendo momentos da história da crítica em que o prestígio do poeta excedeu o do dramaturgo.

Diante do exposto, evidencia-se outra faceta da genialidade shakespeariana: a capacidade de converter as limitações cênicas da época elisabetana em instrumentos capazes de alcançar uma qualidade poética elevada e singular. Santos (1995, p. 171) aponta que “Na linguagem dramática shakespeariana, a poesia é a forma dominante e a prosa, sua subordinada”, sendo essa poesia fundamentada por uma certa estrutura formal, que consiste no uso de versos brancos (sem rima) compostos por pentâmetros iâmbicos (estrutura métrica que organiza cada linha em dez sílabas com cinco acentuações rítmicas, seguindo o padrão repetitivo de sílaba átona seguida por tônica). Essa cadência característica, que pode ser representada foneticamente como “da-DUM da-DUM da-DUM da-DUM da-DUM”, funciona como uma forma artística de elevar a fala do cotidiano.

Como citado acima, a dramaturgia do Bardo pode operar tanto por meio da prosa quanto da poesia, sendo que “[...] a hierarquia também se estabelece a partir da linguagem [...]” (Santos, 1995, p. 171): os heróis e as heroínas trágicos, que descendem de camadas sociais elevadas, se comunicam por versos (com a possibilidade de alternar para a prosa em momentos específicos), enquanto os cervos e pessoas comuns, e personagens pertencentes às comédias, fazem o uso exclusivo da prosa.

Contudo, podem existir momentos em que ocorra uma quebra dessa linguagem poética em versos de pentâmetros iâmbicos. Esse recurso linguístico é usado pelo autor para representar uma espécie de colapso na psique dos personagens. Como exemplo disso, são as falas de Ofélia em seus momentos de devaneio, após a morte do pai, em que a personagem passa a ter versos aparentemente desconexos e a cantar frases fragmentadas.

Assim, tendo estabelecido as características constituintes da dramaturgia do Bardo, torna-se evidente como a sua plasticidade permitiu a intermedialidade dos elementos diegéticos para outras artes. Artistas de diferentes épocas desenvolveram sobre eles a sua própria camada interpretativa, projetando em uma personagem como Ofélia suas percepções acerca da feminilidade, da loucura, da beleza e da morte. Contudo, isso é somente possível, pois a personagem apresenta já em sua gênese linguística, um forte potencial (re)interpretativo, relacionados a sua complexidade psicológica e simbólica, que, como veremos a seguir, são derivadas das desventuras experienciadas na tragédia e também evidenciados por meio da linguagem usada por e sobre ela.

3 OFÉLIA DIEGÉTICA

Dizem que a coruja é filha do padeiro. Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser.
— Shakespeare, Ofélia, *Hamlet*, Cena 5, Ato IV, p. 154

O trecho acima proferido por Ofélia é capaz de ultrapassar a aparência do seu delírio para revelar o cerne trágico constitutivo da personagem: a tensão entre sua identidade prescrita e a possibilidade daquilo que ela poderia se tornar. A partir disso, propomos neste capítulo analisar o percurso da personagem dentro da peça, a fim de compreender a raiz da grande iconografia da personagem. Assim, será examinado de que maneira ela se desenvolve ao longo da trama, observando as relações que estabelece com as figuras masculinas (Hamlet, Polônio e Laerte), bem como os símbolos que a acompanham.

Embora seja considerada uma personagem secundária, Ofélia ocupa um espaço de profunda densidade simbólica. Sua trajetória, marcada pela obediência e silenciamento de sua subjetividade, constitui o núcleo poético que dá origem à sua grande iconografia, como aparece adiante. Neste momento, é analisada a construção da personagem Ofélia por Shakespeare, a partir de sua trajetória ao longo da peça *Hamlet*, procurando compreender como ocorrem os eventos, discussões e elementos que definem sua figura trágica.

3.1 Ato I, Cena III

A primeira aparição da personagem ocorre quando Laerte, o irmão de Ofélia, aconselha-a sobre o suposto interesse romântico entre ela e Hamlet. Afirma que não passaria de um momento fugaz, o qual ele descreve por meio da metáfora de uma violeta efêmera, ocorrendo assim, a primeira associação de Ofélia com as flores:

Laerte / E quanto a Hamlet e seus frívolos favores, / Vê nisso tudo um jogo e um capricho do ardor, / Uma jovem violeta no início da vida, / Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera, / O perfume e o recheio de um único instante, / E nada mais.
(Shakespeare, Cena III, Ato I, p. 67)

O tom adotado por Laerte reflete uma preocupação fraternal, enquanto assume uma postura autoritária sobre Ofélia. Ele adverte a irmã de que o romance com Hamlet é ilusório, uma vez que o príncipe da Dinamarca ocupa uma posição social muito distante à dela, com obrigações reais que não cederiam espaço aos seus então sentimentos por ela. Por fim, enfatiza a necessidade de preservar a virtude da jovem, isto é, sua castidade, prescrevendo-lhe uma conduta cautelosa, suprimindo suas emoções e desejos, ao que Ofélia promete obedecer.

Laerte / Assim, pesa o que pode sofrer a tua honra, / Se crédula demais, escutares seus cantos, / Perderes a alma e abrires teu casto ouro / A sua indiscrição e ao ímpeto sem rédeas. / Cuidado, minha irmã, toma cuidado Ofélia, / Fica fora do alcance de tuas afeições, / Bem longe dos tiros e riscos do desejo. (Shakespeare, Cena III, Ato I, p. 68)

Em seguida entra em cena Polônio, que discursa sob uma postura mais rígida com a filha. Declara Hamlet como um sedutor, enquanto retrata Ofélia como sua vítima, ingênua o suficiente para cair nas armadilhas maliciosas do príncipe. Ao ser interrogada sobre seu envolvimento com ele, Ofélia declara que “[...] ele tem feito ultimamente ofertas, mostrando sua afeição por mim” (Shakespeare, Cena III, Ato I, p. 70), mas Polônio apenas debocha de suas palavras.

Essa situação deixa a personagem encurralada em conflito interno: “Eu não sei, meu senhor, o que devo pensar” (Shakespeare, Cena III, Ato I, p. 70). A partir disso, com uma linguagem mais direta e um tanto vulgar, Polônio também manifesta suas preocupações com a castidade da filha, enquanto ela tenta inutilmente amenizar as preocupações do pai:

Polônio / Eu lhe ensino; você fez papel de bebê / Ao se deixar pagar co’essas belas ofertas. / É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo / Senão — pra não esfaltar a pobre palavra / No galope — vai é me ofertar um fedelho.
 Ofélia / Senhor, ele me pleiteou com seu amor / Nas formas mais honrosas.
 Polônio / Ah, você disse “formas”? Ora, por favor!
 Ofélia / E ele sancionou suas palavras, senhor, / Com quase todos os votos sagrados do céu.
 Polônio / É só laço pra apanhar franguinha! Eu sei bem / Que quando o sangue arde, a alma deixa a língua / Cheia de belas juras. Filha, esses fogachos, / Repletos de clarões, mas sem calor, que somem / Ali mesmo, no próprio ato da promessa, / Não confunda com fogo. Doravante, filha, / Seja mais módica em sua presença virginal. (Shakespeare, Cena III, Ato I, p. 70)

Assim, ele a proíbe de se encontrar novamente com o príncipe. No entanto, essa mesma regra será futuramente contrariada pelo próprio Polônio, ao envolver a filha em suas façanhas na corte.

Essa cena parece evidenciar a imposição de uma construção da identidade de Ofélia pelo irmão e mais incisivamente pelo pai, como uma figura fragilizada e até mesmo infantilizada. Essas autoridades masculinas a tratam como incapaz de racionalizar sobre suas próprias emoções e atitudes. Desse modo, ela é submetida ao silenciamento de sua subjetividade, que se torna irrelevante diante das imposições de Polônio e Laerte.

Assim seu individualismo é substituído por uma obediência vacilante, a qual é revelada por suas respostas curtas e submissas que, mais do que seu consentimento, mostram uma ausência de espaço para sua própria voz. Ademais, outro fator evidenciado é a questão da moralidade imposta sobre o corpo feminino, especialmente no tocante a castidade e fragilidade da personagem. Como explica Lawrence Flores Pereira (2015), as falas de Polônio revelam

uma preocupação direcionada na preservação, ou controle, de sua virgindade da filha. Ao se referirem a ela como “virtude”, “primavera” e “casto de ouro”, constrói-se a ideia da virgindade feminina como correspondente a um bem, que deve ser constantemente vigiado por estar em “perigo”, especialmente quando ocorre alguma manifestação de afeto, por parte da mulher ou de outrem. Desse modo, entende-se que a perda desse bem acarretaria automaticamente, para a mulher, uma corrupção da moral, tornando-a desonrosa ou até mesmo “estragada”.

3.2 Ato II, Cena I e II

No ato II, Ofélia surge novamente, desta vez atormentada à procura de Polônio para lhe relatar um encontro peculiar que teve com Hamlet:

Ofélia / Senhor, eu estava costurando em meu quarto, / Quando o nobre Hamlet, o casaco desatado, / Cabeça descoberta e meias desligadas, / Caídas como argolas junto aos tornozelos, / Branco como sua blusa, os joelhos se batendo, / E com um olhar de aparência miserável / De alguém que foi expulso do fundo infernal / Pra falar de horrores, surgiu à minha frente. / [...] Tomou-me pelo pulso e me pegou com força. / E, depois, recuando a um braço de distância, / E colocando a mão, assim, por sobre a testa, / Ele pôs-se a escutar de tal modo meu rosto / Como quem vai pintá-lo. Assim ficou um tempo, / E, enfim, quando mexi levemente meu braço, / Ele ergueu e baixou a cabeça três vezes, / Soltou um suspiro tão mísero e profundo / Que pareceu estremecer o corpo inteiro / Consumindo seu ser. Então ele me larga, / E com a cabeça voltada para o ombro / Pareceu avançar sem auxílio das vistas, / Pois buscou o exterior como quem anda às cegas, / E até o final fixou a luz do olhar em mim. (Shakespeare, Cena I, Ato II, p. 85 e 86)

Essa cena é marcada como o primeiro testemunho da suposta loucura do príncipe, que é percebida por sua aparência desordenada e atitudes desconexas. Imediatamente, Polônio as interpreta como “[...] um verdadeiro delírio amoroso”, em consequência de ter privado a filha de interagir com o príncipe. Essa reação simplista ganha um tom cômico na peça, e ao ser levada ao rei, acaba por gerar uma infame sequência de acontecimentos desastrosos que culminam em um desfecho trágico, como veremos na sequência.

Polônio / Mas isto é um verdadeiro delírio amoroso / Cujo cunho violento a si mesmo destrói, / Carreando a vontade a ações desesperadas / Como qualquer paixão terrena que atormenta / As nossas naturezas. Eu lamento muito — / Você lhe disse algo duro nesses dias?
Ofélia / Não, segui somente o que o senhor me ordenou. / Eu rejeitei as suas cartas e lhe proibi / Qualquer acesso a mim.
Polônio / Isso o enlouqueceu. / [...] Terni que estivesse só flautenado, / Tudo pra te arruinar. Ó diabos de suspeitas. / Ah, meu Deus, nessa minha idade é tão usual / Forçar um pouco o tom de nossas opiniões / Quanto pra gente moça é fato bem comum / Não ter apreciação. Venha, vamos ao rei. / Pois ocultar o fato há de gerar mais dor / Do que provocar ódio os anúncios de amor. / Venha. (Shakespeare, Cena I, Ato II, p. 86 e 87)

Mais notavelmente, o discurso de Polônio sugere que Ofélia ao renegar ou bloquear as investidas de Hamlet, teria o levado a loucuras “violentas” da “paixão” que são capazes de

provocar “ações desesperadas” e até mesmo a destruição do cavalheiro. Dessa forma, começa-se a construir a associação da imagem de Ofélia como objeto de desejo, que desenvolverá uma conotação de erotismo sobre a personagem.

Contudo, as reações de Ofélia evidenciam seu temor e confusão sobre a situação, a qual não resulta de sua escolha, mas de sua obediência quanto às imposições paternas: “Ofélia - Ah, meu senhor, senhor, estou amedrontada! [...] Polônio - Louco de amor por ti? Ofélia - Meu senhor, eu não sei. Mas tive muito medo” (Shakespeare, Cena I, Ato II, p. 85 e 86).

Ademais, ao analisarmos os seguintes excertos: “surgiu à minha frente”, “Tomou-me pelo pulso”, “me pegou com força”, “Ele pôs-se a escutar [...] meu rosto”, “ele me larga”, “fixou a luz do olhar em mim”. Constatamos que, Ofélia não participa como agente ativo, restringida a objeto passivo sobre o qual as ações de outrem se projetam. Ela somente reage, em uma posição vulnerável e cuidadosa: “Assim ficou um tempo, E, enfim, quando mexi levemente meu braço [...]”. Com isso, percebe-se mais uma vez a inatividade da personagem que, longe de atuar conscientemente como uma figura sedutora, apresenta desconforto e medo sobre aquilo que ela não pode controlar.

Em seguida, na Cena II, Polônio leva suas conclusões ao rei e à rainha, valendo-se de uma carta que Hamlet teria escrito para Ofélia, na qual declara seu sentimento por ela:

[...] Divide que a estrela é ardente, / Divide que o sol levanta, / Divide que o sincero mente, / Mas não que meu amor é franco. / Oh, querida Ofélia, não sou bom em versos. Não tenho arte para dar forma aos meus gemidos. Mas que te amo tanto, mas tanto mesmo, acredite nisso. Adeus. Teu para a eternidade, caríssima senhora, enquanto essa máquina lhe pertencer, Hamlet.” (Shakespeare, Cena I, Ato II, p. 92)

Com essa evidência, ele propõe um plano a fim de confirmar sua teoria sobre a loucura do príncipe ter sido causada pelo amor não correspondido por Ofélia. Para isso usará a própria filha como isca: ele a colocará no caminho de Hamlet, enquanto este estiver passeando sozinho pelo castelo à noite; sendo que, Polônio e o rei, escondidos, observariam o comportamento do príncipe:

Rei / Mas como confirmar?
 Polônio / Vocês sabem que, às vezes, ele caminha horas / Por este salão.
 Rainha / Sim, com efeito, é verdade.
 Polônio / A essa hora, eu vou jogar-lhe minha filha. / Nós dois, nós estaremos atrás da cortina / Para estudar o encontro. Se ele não a ama, / E se com isso não perder o juízo, tire-me / Do Conselho de Estado, e ponha-me a cuidar / Só de fazendas e carroças.
 Rei / Tentaremos. (Shakespeare, Cena I, Ato II, p. 93)

É significativo notar que Ofélia não está presente nessa cena, e que seu pai a usa como instrumento, “jogando-a” em meio a seus esquemas políticos na corte. Sua autonomia, assim

como seus sentimentos pessoais por Hamlet, são desconsiderados por Polônio; novamente, ela não possui voz para decidir sobre suas próprias ações.

3.3 Ato III, Cena I e II

A primeira cena do terceiro ato é uma das mais fundamentais para compreender a trajetória de Ofélia na peça, pois além de marcar uma ruptura emocional da personagem, também aponta uma mudança na percepção externa de seu caráter. Neste momento, é válido ressaltar as conjunturas sob as quais Hamlet se encontrava: o príncipe em busca de vingança pelo assassínio de seu pai assume uma postura de loucura fingida, confundindo os demais personagens por meio de suas atitudes e falas errôneas. Algo que acaba por atingir diretamente Ofélia, que é utilizada como instrumento de verificação do estado mental de Hamlet. E este, ao fingir-se de insano diante dela, reforça a confusão emocional da jovem.

Primeiramente, a rainha Gertrudes declara à Ofélia que ela seria simultaneamente a causa e a solução do *sofrimento* de Hamlet, alertando-a que tal infortúnio pode acarretar consequências degradantes para a reputação de ambos: “[...] anseio realmente, Que tua terna beleza seja a alegre causa, Do desvario de Hamlet; e espero também, Que, pra honra dos dois, os teus bens o devolvam, Ao estado costumeiro.” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 110).

Em seguida, a fim de executar seu plano, Polônio dirige orientações à filha para se posicionar lendo um livro, como forma de realçar “sua solidão”. Sobre essa construção imagética Pereira explica que “Na pictografia elisabetana, era convenção representar uma jovem lendo para significar sua devoção religiosa.” (2015, p. 252). Assim, Ofélia é endossada como uma dama vulnerável e virtuosa que, acompanhada de seu “rosto devoto”, seria capaz de “adoçar” sua recepção pelo príncipe, segundo o proposto por Polônio. Essa manipulação da imagem da personagem revela a instrumentalização e objetificação operadas sobre sua “obediência”, de modo a controlar sua participação nas artimanhas de outrem.

Uma vez todos posicionados, entra Hamlet declamando seu célebre monólogo *Ser ou Não Ser*:

Hamlet / Ser ou não ser: eis a questão: / Saber se é mais nobre na mente suportar / As pedras e flechas da fortuna atroz / E, ao afrontá-las, dar-lhes fim. Morrer, dormir. / Só isso. E dizer que com o sono damos fim / À nossa angústia e aos mil assaltos naturais / Que a carne herdou: sim, eis uma consumação / Que cumpre ardentemente ansiar. Morrer, dormir; / Dormir, talvez sonhar — sim, aí está o entrave: / Pois no sono da morte os sonhos que virão, / Depois de repudiado o vórtice mortal, / Nos forcem a refletir. É bem esse reparo / Que dá à calamidade uma vida tão longa. / Pois quem suportaria o açoite e o esgar do mundo, / A afronta do opressor e o insulto do soberbo, / O baque do amor ferido, o lento da lei / A insolência do mando e esse bruto analfabetismo / O médico paciente recebe do inepto, / Se pudesse ele próprio quitar sua quietude / Com um reles punhal. Quem suportaria fardos, / Gemendo e suando numa vida de fadigas, / Senão porque o terror ante algo após a morte, / A

terra ignota de cujos confins nenhum / Viajante retornou, nos congela a vontade / E nos força a aguentar os males que já temos / Em vez de ir pra outros que desconhecemos. / E assim a consciência faz todos nos covardes; / E assim a cor nativa da resolução / Ganha o tom doentio do pensamento pálido / Com tais ponderações, suas águas ficam turvas, / E perdem o nome de ação. / Mas silêncio agora. / A bela Ofélia. Ninfa, em tuas orações sejam / Lembrados meus pecados. (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 111 e 112)

É extremamente significativo que estes versos precedam o encontro de Hamlet com Ofélia, pois nele o protagonista traça uma profunda reflexão sobre a existência humana, em que debate se seria mais nobre suportar as chagas da vida ou acalantar-se no silêncio da morte. Sua indecisão reside no medo do desconhecido, não saber se o que espera após a partida é na verdade mais penoso do que os desafortunados da vida terrena, e é essa incerteza que o impede de agir.

Torna-se impossível não traçar um paralelo deste solilóquio com a própria narrativa de Ofélia, pois enquanto Hamlet debata a inação perante os males mundanos, a ela não cabe nem mesmo o meditar sobre o *agir* ou *não agir*, pois sua existência se restringe ao *obedecer*. Assim como aponta Frye (*apud* Araújo e Xavier, 2024, p. 5), o solilóquio de Hamlet concentra o cerne da peça, mas como destacado por Martins (2016), também assimila a própria vida de Ofélia. Ademais, para além desse espelhamento com o estado da jovem, Bachelard (1998) questiona uma possível articulação desse discurso como um prenúncio do seu destino de Ofélia.

Ao aproximar-se dela, o príncipe interrompe seu discurso: “Mas silêncio agora. A bela Ofélia. Ninfa, em tuas orações sejam lembrados meus pecados.” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 112). Nesse momento temos o primeiro uso da palavra “ninfa” associada à Ofélia, algo que também exerce a função de prenúncio de sua morte. Ademais, como posto por Santos e Costa (2010, p. 237), existe nesse discurso uma construção dual da personagem, de modo que “Ofélia fica no limite da criatura sedutora das águas e o padrão virginal da donzela”. Essa dualidade se deve ao uso contrastante das palavras “ninfa” e “orações”, enquanto a primeira incorpora uma conotação sensual atrelada a essa figura mitológica da Antiguidade Clássica, a segunda remete a práticas cristãs, que reforçam a imagem de pureza e virtude virginal da personagem.

O diálogo que se desenvolve apresenta certas ambiguidades, que são explicadas por Pereira (2015). Ofélia apresenta uma cordialidade exagerada, causando a desconfiança de Hamlet, que em seguida nega ter escrito a carta e a questiona “você é decente?” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 112). Pereira aponta que originalmente o termo “*honest*” possui uma dupla significação: “(1) você está falando a verdade?; (2) você é casta?” (Pereira, 2015, p. 255).

Logo, Hamlet aproveitando esse jogo de palavras, poderia estar perguntando se Ofélia estaria sendo sincera com ele em suas intenções, ou insinuando uma corrupção moral da personagem no que tange a sua castidade. Ambos os sentidos operam como ataques à virtude de Ofélia sugerindo uma degradação da sua imagem de donzela. Diante dessa perspectiva, o autor aprofunda a análise:

Hamlet mergulha profundamente na imagem fantasmática da mulher “desonesta”. O que se segue é a consequência do seu surto. O tema do ciúme sexual provocado por “imaginações” (fantasmas) foi trabalhado diversamente por Shakespeare. Embora, em Hamlet, a fantasia encontre certa confirmação na volúpia que une Cláudio e Gertrudes, em Otelo o ciúme é uma construção fantasmático-demoníaca, produto evidente da fantasia. (Pereira, 2015, p. 256)

Seguidamente, Hamlet continua suas indagações: “Você é bela? [...] se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza.” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 112). Ao introduzir o termo “fair” ocorre uma nova ambiguidade sintagmática, podendo variar entre “bela” e “franca” (Pereira, 2015), desse modo, o protagonista declara que essas duas qualidades não são subsequentes. Ao que ela contesta: “Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência?” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 112). A resposta do príncipe permanece pessimista, enquanto afirma que se uma dama é bela, é impossível que também seja virtuosa. Segundo Pereira, essa mentalidade era difundida na era elisabetana, pois acreditavam que a beleza geraria tentação, logo a desonra.

Rapidamente, Hamlet distorce o uso da palavra *comércio* usada por Ofélia, associando à beleza com o comércio sexual: “O poder da beleza transformará antes a deficiência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso já foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam. Eu a amei um dia.” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 112). Apesar de espontaneamente confirmar seu suposto amor por Ofélia, Hamlet logo recua: “Mas não devia [...] Eu não a amei.” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 113). Sobre esse ponto, Pereira nota que o ceticismo antes dirigido a jovem passa agora a ser aplicado aos próprios sentimentos que ele nutria por ela.

O discurso de Hamlet torna-se mais agressivo quando ele ordena que Ofélia vá para um convento, utilizando um termo que, no contexto da época, podia significar tanto o espaço religioso, onde ela se conservaria de seus pecados, quanto um prostíbulo (Pereira, 2015). Apesar da duplicidade de sua fala, o que se sobressai é o tom ofensivo, que se intensifica quando sugere que o caráter de Ofélia seria vexatório para sua família: “[...] Onde está teu pai? Ofélia - Em casa, senhor. Hamlet - Então fechem todas as portas, pra que ele faça o papel de palhaço só em casa.” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 113).

Ele encerra seus insultos com uma de suas falas mais emblemáticas: “Deus deu a vocês um rosto e vocês fazem um outro.” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 113). Nessa passagem projeta uma postura misógina, radicalizando sua crítica à artificialidade e dissimulação que associa às mulheres. Ao generalizar esse julgamento, atribui a todas o caráter de falsidade, que oriundo de sua beleza seria capaz de corromper a própria natureza divina.

Em seguida, na Cena II do mesmo ato, ocorre a famigerada “Peça dentro da Peça”, arquitetada por Hamlet, a fim de confirmar suas suspeitas quanto ao assassinato de seu pai que fora cometido por Cláudio, o atual rei. O episódio em questão ocorre quando Hamlet, ao recusar convite de Gertrudes de sentar-se ao seu lado, segue em direção a Ofélia, pois estaria, segundo ele, sendo levado por um “[...] ímã mais atraente”, e o diálogo que se segue é o seguinte:

Hamlet (deitando-se aos pés de Ofélia) / Senhora, posso me meter no seu colo?
 Ofélia / Não, meu senhor.
 Hamlet / Eu quero dizer, pôr a cabeça no seu colo.
 Ofélia / Sim, meu senhor.
 Hamlet / Você acha que estava sugerindo modos grosseiros?
 Ofélia / Senhor, não acho nada.
 Hamlet / É um belo pensamento se deitar entre as pernas de donzelas.
 Ofélia / Como, senhor?
 Hamlet / Nada. (Shakespeare, Cena II, Ato III, p. 120)

É crucial apontar que, momentos antes, Hamlet anuncia a Horácio que precisa “[...] fazer o louco” (Shakespeare, Cena II, Ato III, p. 119). Portanto, todo o seu discurso subsequente é performático, e sua postura incoerente com Ofélia faz parte de sua estratégia. Ciente de estar sendo rigorosamente observado por Cláudio, Gertrudes e Polônio, ele dirige-se à jovem de modo malicioso. Suas falas iniciais “Me meter no seu colo” e “Pôr a cabeça no seu colo”, apresentam um duplo sentido com conotação sexual que, colocam Ofélia em uma posição constrangedora, por estar sendo desrespeitada publicamente, tendo de defender sua própria imagem.

Em seguida, Hamlet parte para uma linguagem mais explícita “É um belo pensamento se deitar entre as pernas de donzelas” (Shakespeare, Cena II, Ato III, p. 120), insinuando uma indecência da personagem. Apesar da confusão, Ofélia procura manter uma postura respeitosa, como evidenciado por suas respostas curtas e defensivas (“Não, meu senhor”, “Sim, meu senhor”, “Senhor, não acho nada”).

As insinuações e os trocadilhos capciosos de Hamlet continuam ao longo da cena, de modo a evidenciar a posição de Ofélia na trama como o de uma peça, cuja a imagem de seu caráter é distorcida para servir aos interesses alheios, em outras palavras, para que Ofélia seja

instrumentalizada pela corte e seu pai, enquanto supre um emblema idealizado de pureza, ou como alvo dos insultos do príncipe, ao ser reduzida a um ser corrupto. Sendo assim, sua individualidade é desconsiderada, transformando-a em uma figura vitimizada e aprisionada pelo ambiente opressor de Elsinore.

3.4 Ato IV, Cena V

Este ato é marcado pelo colapso de Ofélia, que se deu pelo assassinato de seu pai cometido acidentalmente por Hamlet nas cenas anteriores. A partir disso, ela passa a agir de modo incoerente, entoando canções e, como se verá a seguir, distribuindo flores. Apesar de a julgarem como louca, suas palavras e flores são carregadas de simbolismos e significados.

A cena inicia com um cavaleiro anunciando a presença de Ofélia para a rainha, nesse momento ele aponta o comportamento errático da jovem na corte:

Cavaleiro / Ela insiste, está fora de si. Seu estado merece piedade.

Rainha / O que ela deseja?

Cavaleiro / Fala muito do pai e diz que tem ouvido / Que há trapaças no mundo, e urra, bate no peito, / Se enfurece com palhas, e diz coisas obscuras / Que só têm meio sentido. Sua fala é absurda, / Mas seu uso disforme leva os que a escutam / A juntarem os nexos. Vão lançando hipóteses, / Fundem o que ela diz com aquilo que eles pensam. / Realmente, os seus maneirismos, gestos, o seu olhar / Até fazem pensar que ali há um pensamento, / Que, mesmo tão confuso, é assaz perturbador. (Shakespeare, Cena V, Ato IV, p. 152)

Conforme explicado pelo cavaleiro, as declarações de Ofélia, ainda que distorcidas, apresentam certa veracidade. Nesse sentido, Pereira salienta que suas canções representam a fragmentação de suas memórias e seus sentimentos em meio às situações traumáticas vividas por ela. Assim, de forma não linear, ela acaba por fundir esses eventos em seus versos, que são marcados por um tom mórbido e de desilusão:

Ofélia (canta) / Que sinais são mais feios / E distinguem o amado, / A concha no chapéu, / A sandália e o cajado. / [...] Ele se foi, amiga, / Está morto e apagado; No rosto a turfa verde / Nos pés a pedra magra. / [...] Alva a mortalha, montanha gelada. / [...] Envolta em belas flores — / Pra tumba foi, sem ser chorada / Por pranto bom de amores. (Shakespeare, Cena V, Ato IV, p. 154)

Como é possível observar no trecho acima, existe uma confusão, ou até mesmo uma unificação, entre a figura do amado e a figura paterna. Sobre isso, Coleridge (1959) aponta que "a conjunção desses dois pensamentos que nunca haviam existido separadamente, o amor por Hamlet e amor filial dela" (Coleridge *apud* Pereira, 2015, p. 282).

Em seguida, o rei pergunta "Como está, minha bela jovem?", ao que Ofélia responde "Muito bem, que Deus vos tenha. Dizem que a coruja é filha do padeiro. Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser. Deus esteja em vossa mesa!" (Shakespeare, Cena V, Ato VI, p. 154). Sobre esses versos, Pereira (2015) mostra que estão associados a

transformação da própria imagem da personagem, relacionando diretamente com as palavras anteriores de Hamlet, as quais impactam a mudança de percepção sobre o caráter de Ofélia de uma donzela inocente para alguém de comportamento devasso. Logo o autor explica que, a menção da coruja está associada à perda de seu amor, assim como à perda da castidade:

Menção deformada de uma lenda folclórica conhecida que conta como Cristo pediu pão à filha do padeiro. Esta tomou o cuidado de não lhe dar uma quantidade excessiva, transformando-se assim numa coruja. As palavras seguintes de Ofélia seriam uma reflexão delirante sobre sua metamorfose? [...] a coruja [...] é vista como um pássaro que lamenta a morte do amor — como é o caso de Ofélia (Jenkins, p. 533). Finalmente, o canto da coruja era associado à perda da virgindade, outro tema das canções de Ofélia. (Pereira, 2015, p. 253)

Continuando suas canções, Ofélia narra a história de uma jovem que após ser iludida com promessas de amor, é seduzida, rejeitada e marcada pelo estigma da desonra moral. Esses versos, para além de denunciarem uma hipocrisia social que condena as mulheres a uma postura dogmática de “pureza”, também espelham a própria experiência de personagem, que agora vivencia o que pode-se considerar como uma das maiores consequências desse tratamento: o apagamento da identidade e perda da consciência.

Ofélia / Amanhã é são Valentim, / De casa saem, é madrugada; / Jovem diante o varandim, / Me torno sua amada. / Ao levantar-se, ele se veste. / Lhe abre da porta a trâmela, / E entra a moça, o ar celeste, / Mas, ao sair, não é donzela. / [...] Por Cristo e a Santa Caridade, / Ah, opróbrío sem pejo, / Que o jovem faça a sua vontade, / Por Deus, maldito seja! / E disse, antes de me ter / Que o enlace foi voto feito / Ele responde: / Por Deus, que assim devia ser, / Porém se entregou em meu leito. (Shakespeare, Cena V, Ato IV, p. 154 e 155)

Desse modo, essas canções atuam como um reflexo simbólico da sua condição, expondo seus assombros e esperanças perdidas. Elas constituem uma tentativa de expressão da personagem que, embora fragmentada e desordenada, apresenta significação e relevância na trama.

Mais adiante, Ofélia aparece em cena novamente, e dessa vez ela começa a distribuir flores aos demais personagens presentes, apesar de o texto não indicar especificamente quem recebeu as flores, com exceção de Laerte que ganhou as duas primeiras. Na Inglaterra elisabetana era recorrente que cada espécie de flores fosse associada a um significado próprio (Pereira, 2015). Logo, é possível considerá-las como um discurso indireto da personagem, por meio do qual ela manifesta seus pensamentos e sentimentos. É nesse contexto que se insere sua fala:

Ofélia / Tome o alecrim, é para a lembrança — por favor, / Amor, lembre — e aqui o amor-perfeito, para os / pensamentos. [...] / O funcho é pra você e as aquileias. A arruda é pra / você e essa aqui é para mim. Vou chamá-la de erva / da graça dos domingos. Oh, o senhor tem que / usar a arruda de outro jeito. Aqui está uma margarida. / Gostaria tanto de lhe dar violetas, mas / murcharam todas quando meu pai morreu. Dizem / que teve um bom fim. (Shakespeare, Cena V, Ato IV, p. 159)

Conforme alerta Pereira, a interpretação sobre o significado das flores não devem ser feitas de modo definitivo, uma vez que “Shakespeare joga livremente com seu sentido” (2015, p. 290). A partir disso, propõem uma possível análise interpretativa sobre elas e seus destinatários, a começar pelo alecrim dado a Laerte, que para além da crença de fortalecer a memória, está também relacionado à lembrança dos que partiram. Nesse caso, ela pode estar se referindo a Polônio. O amor-perfeito, também entregue ao irmão, sugere pensamentos torturados, especialmente os tidos pelo indivíduo que foi abandonado por seu amado.

A distribuição seguinte não tem seus destinatários explícitos no texto, fazendo com que muitos teóricos desenvolvessem teorias diversas tanto sobre quem receberia as flores, quanto o significado de cada planta. Pereira (2015) salienta que, no caso do funcho, a conclusão mais relevante seria de ter sido entregue para o rei, simbolizando falsidade. Mais especificamente usada para indicar traição amorosa, assim como a aquileia, que também fora destinada a Cláudio. Assim, os críticos associam essas flores à traição, ou o “corneamento”, cometido por Cláudio sobre seu irmão, por tê-lo matado, usurpado seu trono e se casado com sua esposa.

Diante disso, Gertrudes recebe a arruda, planta que está ligada ao arrependimento e, como menciona Ofélia, é a “erva da graça” sugerindo seu uso como instrumento para purificação. Pereira aponta o potencial interpretativo em que Ofélia estaria sugerindo que a rainha “[...] pode ter acesso a algum tipo de remissão, mas que só é possível através do arrependimento e da dor” (Pereira, 2015, p. 290).

Quanto às margaridas, apesar de associadas ao amor, apresentam um sentido ambíguo por serem chamadas de “margarida dissimuladora” (Pereira, 2015, p. 290). Assim, sugere o aspecto artificial envolvido nos jogos de interesse que se fantasiam como amor, e assim, elas também seriam entregues ao rei. Finalmente, as violetas simbolizavam a fidelidade e teriam sido entregues à rainha se não tivessem acabado após a morte de Polônio. Dessa forma, Ofélia estaria denunciando a falsidade preponderante na corte.

É válido destacar também os versos de Laerte ao presenciar o estado da irmã, nos quais ele constrói a ideia de beleza atrelada à loucura: “Uma aula da loucura, que combina lembrança e pensamento. [...] Aflição, dor, paixão e até o próprio inferno, tudo ela transforma em encanto e beleza” (Shakespeare, Cena V, Ato IV, p.159).

3.5 Ato IV, Cena VII

Após sucumbir ao seu transtorno mental, em decorrência da morte de Polônio, da rejeição e do desrespeito de Hamlet, assim como as intrigas traiçoeiras da corte, Ofélia

encontra seu fim trágico ao afogar-se nas águas de um rio. Esse acontecimento não aparece em cena, mas é narrado pela rainha Gertrudes por meio de um discurso dramático e até mesmo idealizado, em que a jovem acidentalmente caiu no rio enquanto colhia flores e, em decorrência de sua não-lucidez, não percebeu o perigo em que se encontrava, continuando suas canções enquanto afundava em meio às águas.

Rainha Gertrudes / Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado / Que espalha as folhas gris no líquido cristal. / Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas, / Margaridas, ranunculus e orquídeas púrpuras, / A que os ímpios zagais dão um nome vulgar, / E as castas virgens chamam dedos-de-defunto. / Quando subiu nos galhos pensos para atar / As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu, / E então tombaram ela e seus troféus floridos / No plangente riacho. Suas roupas se abriram e, como uma sereia, boiou por instantes. / E aí entouou refrões de antigas cantorias / Como alguém insensível à própria agonia / Ou como um ente nato e de todo integrado / À água que escorria. Porém, não demorou / E suas vestes, pesando da água que bebiam, / Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas / Para os lodos da morte (Shakespeare, cena VII, ato IV, p. 168-169).

Esta versão, embelezada pela rainha, pode ser interpretada como uma tentativa de consolar Laerte, amenizando o impacto da notícia de sua perda. Mas para além disso, corrobora com a aliança entre o trágico e o belo, que perduram ao longo da concepção da personagem e de sua morte ao longo dos tempos, como será explorado no capítulo seguinte. A cena da jovem donzela afogada no rio em meio de suas flores e delírios corresponde a construção imagética mais emblemática de Ofélia, servindo como inspiração para diversos artistas, em especial, os pintores do século XVIII, que encontravam nela a realização de um ideal trágico de beleza, com profunda complexidade e potencial (re)interpretativo.

Apesar de Gertrudes se preocupar em apresentar a morte de jovem como um acidente oriundo de sua loucura, existe uma ambiguidade sobre o ocorrido, fazendo com que a leitura do suicídio seja mais recorrente. Considerando o contexto marcado pelos valores cristãos, a rainha estaria evitando o estigma associado aos suicidas, a fim de preservar tanto a reputação da jovem quanto a de seu irmão (Pereira, 2015).

A concepção do acidente corrobora a interpretação da insanidade da jovem, totalmente inconsciente e vulnerável aos perigos de suas próprias ações. Por outro lado, a perspectiva do suicídio trás perspectivas mais complexas sobre a personagem e seu desfecho, que nesse sentido dialoga intimamente com o questionamento de Hamlet em seu solilóquio “Ser ou Não Ser”, uma vez que nele o suicídio é compreendido como a materialização extrema da impossibilidade de existir plenamente nas condições que restringem o indivíduo.

Como comentado, durante toda a narrativa a personagem encontra-se impedida de agir por vontade própria, exceto no momento de sua morte. Apesar de não existir uma interpretação definitiva em relação a esse evento, se tomarmos a visão do suicídio, este seria

único gesto individual da personagem. Tomada por um impulso passional, ela passa por cima da “consciência” entre o *ser* ou não *ser*, e decide *não ser*. Portanto, esse ato também configura uma forma de rebeldia e autonomia, através do qual ela consegue romper com o controle externo que a aprisionava.

Outrossim, a descrição de Gertrudes apresenta diversos elementos simbólicos que contribuem para a profundidade da cena. O salgueiro junto às águas recorrem a uma imagem tradicional do imaginário elisabetano, no qual, ao lado de uma árvore associada à tristeza, a jovem que perdera seu amor “[...] faz suas guirlandas de luto” (Fuller *apud* Pereira, 2015, 295) às margens do rio. Mais além, o salgueiro na perspectiva do cristianismo pode estar associado à união entre morte e castidade. Assim, Ofélia, envolta em aflições e decepções, teria tido seu fim enquanto tecia sua coroa florida, a qual também atua como associação sua imagem de donzela imaculada e inocente (Araújo e Xavier, 2024). As flores aparecem novamente, desta vez espalhadas dramaticamente ao seu redor simbolizando dor e tristeza, por meio das urtigas e ranunculus, e com as margaridas lembrando sua inocência e a perda de seu amor.

Sua morte aquática recebe ainda mais profundidade ao acréscimo da fala de Laerte: “Porque dessas águas tens tanto, pobre Ofélia” (Shakespeare, cena VII, ato IV, p.169). Como observa Pereira:

Não se trata de uma mera menção à água onde Ophelia se afogou, mas à sua natureza simbolicamente semelhante à das ninfas. Na literatura bucólica e ovidiana, o elemento líquido das fontes primevas traduz os anseios de retorno a um estado elementar que corresponde ao do ser intocado pela sexualidade inquietante (Pereira, 2015, p. 295).

Tendo isso em vista, Bachelard (1998, p.84) mostra que a água atua como “a pátria das ninfas vivas” assim como a “[...] pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina”. Assim explica que, a água como elemento constituinte de Ofélia é também onde ela retorna para seu repouso final. Em uma morte não violenta, seu ser dissolve-se entregue à fluidez e à melancolia aquática, como se transcende-se em um sonho, onde “[...] a água do lago que por si mesma ‘se ofeliza’, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar [...]” (Bachelard, 1998, p. 85 e 86). Essa morte aquática, seja acidente ou suicídio, configura uma imagem simbólica e poética, capaz de transformar Ofélia em uma figura etérea que habita o imaginário coletivo.

Com o exposto, é possível compreender que a trajetória de Ofélia consolida-se como um processo de apagamento e repressão. Desde sua primeira aparição, sua subjetividade é

silenciada em prol de uma identidade prescrita para atender à sociedade patriarcal. A epígrafe escolhida, “Nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser” revela o cerne da tragédia da personagem: enquanto seu *ser* é determinado pelas figuras masculinas, sua verdade e vontade são suprimidas, conduzindo-a à perda de sua própria sanidade. Diante disso, sua loucura e morte podem ser interpretadas como um ato de libertação, pois seriam a única agência possível para alguém como ela, impedida de existir plenamente dentro das condições opressoras da corte de Elsinore.

A narrativa de Gertrudes sobre a morte poética da jovem configura a grande iconografia da personagem que se solidificou nas artes visuais, tendo sua tragicidade transformada em um ícone de beleza e melancolia ao longo dos tempos. A partir disso, o capítulo seguinte irá explorar o desenvolvimento de Ofélia como ícone estético, capaz de ultrapassar sua existência diegética original para ganhar grande notoriedade como arquétipo universal.

4 A ICONOGRAFIA DE OFÉLIA

a morte de uma bela mulher é, sem dúvida alguma, o tema mais poético do mundo¹

— Edgar Allan Poe *apud* Guilhen, 2008, p. 40

A figura de Ofélia conseguiu ao longo dos séculos transcender seu papel secundário na peça *Hamlet*, de William Shakespeare, alcançando um alto prestígio que a consagrou como um “[...] mito literário inesquecível [...]” (Araújo e Xavier, 2024, p. 6). Sua potência iconográfica foi capaz de ultrapassar os limites do texto dramático, tornando-se um ícone visual e simbólico nas artes pictóricas, com um constante aumento de representações a partir do século XVII nos países europeus, atingindo seu no ápice imaginário universal a partir do século XIX, de modo a destacar-se como a personagem shakespeariana mais representada da história no campo visual (Rocha, 2015).

Simbolicamente, o nome Ofélia, como observado por Araújo e Xavier (2024), apresenta em sua origem grega οφελος (ophelos) o significado de “ajuda”. Tal nome, escolhido propositalmente por Shakespeare para ilustrar a personagem que precisa de socorro, mas não o recebe de ninguém, ao ponto de levá-la à sua própria morte, pois está completamente sozinha e desamparada. Como aponta Romestant (2015), a jovem não apresenta uma figura materna, tendo sua presença na peça totalmente determinada pelas autoridades masculinas que a circundam: Polonio, seu pai, Laerte, seu irmão, e Hamlet, seu amado. Esses homens regulam não somente a sua agência e pensamento, mas também, como observado no capítulo anterior, manipulam a identidade da personagem.

No imaginário popular de Ofélia, a imagem que se destaca é a de sua morte. Neste capítulo será explorada a simbologia atrelada à figura shakespeariana nas artes visuais, buscando compreender de que modo a iconografia da personagem se desenvolve como símbolo de pureza e inocência, assim como emblema de erotização, loucura, melancolia, morte, fragilidade e natureza.

4.1 A dicotomia ofeliana

As representações pictóricas da personagem oscilam entre dois pólos antagônicos: a donzela virginal e a ninfa erótica, os quais constituem a chamada dicotomia da personagem. Como observado, essa dualidade tem origem na própria peça shakespeariana, que por sua vez, reflete os valores e o imaginário popular da sociedade elisabetana, marcada pelas tensões

¹ Edgar Allan Poe, “A Filosofia da Composição”, 1945, p. 506.

entre o ideal feminino cristão e os rastros dos costumes pagãos ainda presentes, que associavam o feminino à natureza (Santos e Costa, 2010).

Romestant (2015) argumenta que essa variação de caráter decorre do fato da personagem ser completamente moldada pelas projeções ao seu redor, que a objetificam a partir de suas próprias conveniências. Ora a idealizavam como símbolo de castidade e virtude, ora a erotizavam como uma criatura tentadora e corrupta. Essa dinâmica resulta em uma privação de sua voz e autonomia, tornando-a incapaz de desenvolver uma identidade própria.

A esse respeito, a autora destaca a Cena I do terceiro Ato, na qual Polônio elabora a imagem da filha de tal modo que, nessa conjuntura, Ofélia se comunique não por meio de suas palavras, mas de sua imagem, a qual evoca uma representação religiosa da imagem da Virgem, na tradição cristã. Sob essa ótica, Fitzgerald (2017) nos apresenta ainda que, nesta cena se constrói a conceituação da personagem como um ícone de devoção e castidade, algo que se confirma ao longo da trama nas várias vezes em que ela aparece rezando.

Nesse contexto, Guilhen aponta que a crítica romântica foi também responsável em converter Ofélia em um símbolo de “[...] impecável de inocência, candura e docilidade filial, a ponto de sua pureza virginal ser vista como uma espécie de unção religiosa” (2008, p. 57). A partir desta associação, manuais de conduta moral do século XIX, como *Characteristics of Women, Moral, Poetical and Historical*, de Anna Jameson, usaram Ofélia como modelo de virtudes a serem imitadas. Desse modo, colocando a personagem em uma posição de certa santificação simbólica, aproximando cada vez mais a relação entre Ofélia e a Virgem Maria (Fitzgerald, 2017).

Outro ponto trazido por Santos e Costa (2010), trata-se da evidente infantilização de Ofélia pelos personagens masculinos. Em seus diálogos, eles não apenas a tratam como alguém destituída de individualidade, mas também a reduzem ao usarem um tom infantilizado com a jovem. Esse tratamento pode ser observado desde a primeira aparição da jovem, quando é comparada à cor verde, usada como símbolo de imaturidade. Tal infantilização contribui para a percepção de Ofélia como um ícone de inocência e fragilidade, fazendo com suas representações pictóricas apresentem-na com traços delicados, e muitas vezes com feições infantis, reforçando a ideia de sensibilidade excessiva e até mesmo da irracionalidade da personagem.

Tendo estabelecido sua construção como ícone casto nas artes visuais e literárias, cabe compreender como esse fator está intrinsecamente atrelado ao seu oposto. As constantes menções do termo “ninfa” carregam uma camada simbólica inserida no imaginário erótico e mitológico (Santos e Costa, 2010). Segundo escrito por Chevalier e Gheerbrant, as ninfas

“[...] simbolizam a tentação da loucura heróica, que quer se expandir em proezas guerreiras, eróticas ou de qualquer outra espécie.” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 636)

Como se observa na peça, Hamlet associa a beleza feminina com a corrupção dos valores morais e cristãos. Esse era o pensamento elisabetano que estabelece novamente uma relação direta com as convenções que cercam a figura das ninfas, frequentemente interpretadas como criaturas sedutoras e traiçoeiras. Desse modo, a sexualidade feminina é associada com o pecado, levando à corrupção dos valores de feminilidade domesticada.

Essa dicotomia na peça ocorre de forma simultânea, enquanto nas pinturas, como mostrado por Santos e Costa (2010), parece haver uma tendência na representação de uma Ofélia que está deixando de ser donzela, enquanto se prepara para assumir sua postura como ninfa. Existe ainda no campo pictórico, uma maior sexualização da personagem, aparecendo frequentemente despida e em meio às flores, composição visual essa que está relacionada com outra figura mitológica: Flora, a deusa da fertilidade (Fitzgerald, 2017). Existem versões divergentes sobre essa divindade, representando, assim como a própria Ofélia, uma oscilação entre uma simbologia de pureza e de erotismo, conforme explica Lyons :

A primeira, a Flora ovidiana, “está associada às belezas da primavera e ao amor purgado do ciúme e da turbulência libidinosa do Cupido da antimascaçada”, enquanto a segunda, a Flora plutarquiiana e bocaciana, “era uma prostituta romana” cujo legado facilitou um festival “comercial urbano” na Roma Antiga. (Lyons *apud* Romestand, 2015, p. 8, tradução nossa)²

O que se pode concluir sobre tal ambivalência é que ambas as representações articulam como faces de uma mesma moeda. Tanto a santificação quanto a erotização de Ofélia contribuem para o silenciamento e apagamento de sua identidade. Assim, a personagem é transformada em “uma página em branco na qual o patriarcado pode inscrever e projetar seus desejos” (Rhodes *apud* Fitzgerald, 2017, p. 6, tradução nossa). Na peça sua imagem está sob o jugo dos interesses masculinos assim como é culturalmente usada por um discurso misógino, que a reduz à condição de símbolo e não de sujeito.

4.2 A espetacularização sobre o sofrimento feminino

Outrossim, é fundamental compreender que o crescente interesse cultural e artístico em torno da personagem shakespeariana está intimamente ligado à difusão do conceito de histeria feminina na área da psiquiatria durante o século XIX, quando sua imagem como

² The first, the Ovidian Flora, “is associated with the beauties of spring and with love that is purged of the jealousy and libidinous turbulence of the antimasque’s Cupid,” while the second, the Plutarchian and Boccacian Flora, “was a Roman prostitute” whose legacy facilitated an “urban commercial” festival in ancient Rome. (Lyons *apud* Romestand, 2015, p.8)

Todas as traduções são nossas, exceto se apontado o contrário.

“mulher louca” torna-se a principal representante desse estigma. Como esclarece Tiburi (2010, p. 302), a “[...] loucura é um conceito amplo e que não escapa de uma construção cultural”, e quando uma mulher é classificada como “louca” ocorre um processo de silenciamento, no qual sua agência passa a ser anulada. Assim, o termo atua como instrumento de controle político, usado para garantir a manutenção da misoginia sobre o corpo feminino, então reduzido como objeto passivo.

A autora aponta ainda que esse processo está intimamente atrelado a um “interesse estético”, no qual o distúrbio de Ofélia se torna objeto de contemplação para artistas e espectadores. Desse modo, o seu silêncio é transformado em uma imagem poética, que reforça sua função como arquétipo de fragilidade, assim como a estetização do padecimento feminino.

A autora Judith Wechsler (2002) revelou como a figura de Ofélia se transformou em um modelo performativo de histeria, de modo a transcender os palcos teatrais: as atrizes e os diretores da época que iriam interpretar a obra de *Hamlet* buscaram se inspirar em exemplos reais de transtorno mental, e para isso visitaram pacientes internadas em hospitais psiquiátricos, mas se depararam com mulheres que deliberadamente reproduziam as atitudes da personagem shakespeariana. A autora explica que, essa conjuntura deve-se à influência direta dos médicos psiquiatras sobre suas pacientes, que as estimulavam a executarem um modelo performativo ofeliano. Dessa forma, a personagem estabeleceu-se como modelo cultural de comportamento, atrelando sua imagem como principal representação da histeria feminina vitoriana.

Durante esse período, consolidou-se nas artes visuais um padrão de representação feminina restrito a dois estágios: louca ou morta. Como explica Tiburi (2010, p. 302), a loucura feminina configura “[...] apenas um estágio preparatório da morte ou sua eufemização”, de modo que a figura da insanidade funcionava como prenúncio de seu falecimento. Logo, considerando o cancelamento de sua voz e agência, a mulher quando posta como louca já era, simbolicamente, uma mulher morta.

A respeito dessa representação fúnebre do feminino, a autora aponta o termo cunhado por Bram Dijkstra (*apud* Tiburi, 2010, p. 302), o “culto da invalidez” em que se compreende essa tendência de idealizar e estetizar a fragilidade feminina. Nele ocorre uma valorização de mulheres doentes física ou mentalmente, melancólicas ou mortas, como representação de um ideal de beleza e pureza, oriundo da “[...] imaginação misógina revelada pela história da arte” (2010, p. 302). Nesse contexto, Ofélia se tornou a personificação desse culto, pois “[...] vai ao encontro do perfil feminino valorizado no período de predominância estética do Romantismo”

(Guilhen, 2008, p. 51), sendo imortalizada em imagens que transformam suas dores em um espetáculo estético.

Contudo, quando essa espetacularização transforma o sofrimento feminino em objeto de contemplação, ou como escreveu Tiburi (2010), em uma ideologia necrófila que cultua a mulher cadáver, convém questionar a quem ou a que essa imagem mórbida está servindo. Considerando o aumento desse movimento nas artes plásticas, que teve seu auge no século XIX no Ocidente, é importante analisar o contexto histórico envolvido.

No final do século XVIII, com a Revolução Industrial, as mulheres passaram a assumir funções antes reservadas aos homens, o que abalou as estruturas sociais tradicionais. No século seguinte, embora ainda de forma embrionária, os movimentos feministas começaram a reivindicar espaço. Como reação, consolidou-se um ideal feminino conservador, centrado na figura da mulher nobre, que não trabalhava e se mantinha vinculada ao lar e aos valores da sociedade patriarcal.

Com isso, Guilhen esclarece que, entre as famílias burguesas, o padecimento feminino tornou-se um símbolo de status social e estético. Enquanto o marido assegurava a estabilidade financeira, às mulheres cabia a posição do “ócio e da futilidade” (2008, p. 37). Essa condição de incapacidade e inatividade era manifestada por meio de uma aparência languida, por vezes lúgubre, consolidando-se assim o arquétipo da *Femme Fragile* como ideal feminino.

Nele estabelece-se, portanto, a perspectiva misógina do homem que vê na mulher um objeto estético e fragilizado, que ao se auto-sacrificar concebe a ele certa elevação moral. Uma vez que sua efemeridade, seja por meio de uma loucura de amor ou na degeneração de seu corpo, eram concebidas como forma de devoção ao seu amado (Guilhen, 2008). Nesse sentido, os versos de Hamlet evidenciam como essa associação ocorre também na peça: “Ninfa, em tuas orações sejam lembrados todos os meus pecados” (Shakespeare, Cena I, Ato III, p. 112).

Mais especificamente, Guilhen (2008) aponta que os românticos apresentavam certo fascínio na morte, por enxergarem nela uma passagem para a transcendência espiritual do corpo material. Aquele que morre consegue se libertar de seus pecados, alcançando uma elevação capaz de santificar sua imagem, agora como ser espiritualizado. Logo, o *Femme Fragile* aparece para suprir esse anseio romântico: quando essa mulher finalmente morria, sua imagem era elevada a um ideal espiritual, transformada em objeto de contemplação estética e moral, por representar uma idealização da mulher como símbolo máximo de transcendência da realidade por meio do seu sacrifício.

Assim, no campo da pintura, evidencia-se essa dinâmica em que o corpo feminino é objetificado para servir à satisfação e à afirmação da predominância masculina. Como critica Tiburi, sob essa ótica sadista, “[...] a mulher não chega nem mesmo a ser ‘outro’, mas aquilo que se torna ‘objeto’” (2010, p. 303), o que reforça uma visão limitada e desigual de gênero. Contudo, este quadro torna-se ainda mais complexo quando compreende-se que essa objetificação desumaniza a imagem feminina, fazendo com que sua figura deixe de remeter à mulher como indivíduo real para se converter em um signo artístico. No qual ela deixa de ser a representação da materialidade humana, e passa a designar, além de um feminino idealizado e próximo ao divino, um retrato da própria Flora.

A mulher como Natureza deriva de longas associações de um ideal que encontra a equivalência de sua fragilidade e beleza em elementos naturais decorativos, tal qual as flores. Logo, sua atuação como objeto ornamental e domesticado sustenta-se nos valores cristãos de pureza e espiritualidade, resultando em sua posição como extensão simbólica do lar, enquanto subordinada às necessidades patriarcais. Esse ideal de mulher-flor, como explicado por Guilhen (2008), corrobora para a concepção de inatividade feminina, uma vez que esta estaria destinada a servir como guardiã da moralidade e espiritualidade do homem, assim a autora aponta que:

Para não se contaminar com o mundo externo, a mulher se isolava dentro de casa, cultivando as flores da existência. Considerando sua fragilidade, sua beleza física, sua passividade e sua falta de aptidão para questões práticas, a mulher era de fato, em sua essência, uma flor, a tal ponto que segunda metade do século XIX a mulher tornou-se praticamente a personificação da Flora em inúmeras pinturas. Ela vivia e morria como as pétalas de flores que ela sempre carregava nos quadros. (Guilhen, 2008, p. 38 e 39)

Dessa maneira, é possível compreender que as constantes representações de Ofélia amortecida em meio a natureza e cercada das flores que colhia possuem uma significação mais profunda. Assim, essas imagens não constituem apenas um fim trágico, mas um espetáculo visual em que o feminino e a natureza se confundem, substanciando a ideia de que a mulher alcança sua plenitude simbólica somente quando silenciada e convertida em objeto contemplativo.

É notória a existência de certa recorrência nas representações pictóricas de Ofélia, esteja ela viva ou morta, não aleatoriamente, é retratada próxima ou então em meio às águas. Em *A Água e os Sonhos*, Gaston Bachelard (1998) analisa a relação entre o elemento da água e a morte, em especial sobre sua associação à figura feminina, revelando o potencial simbólico deste elemento como uma morte “desejada”, diferente de uma morte violenta, na qual o sujeito se “entrega” de forma tranquila ao repouso e esquecimento de suas dores.

No campo da imaginação simbólica, Bachelard identifica a água enquanto “[...] a pátria das ninfas [...]” (1998, p.84), como um elemento feminino, portanto, a morte aquática seria uma morte feminina por excelência. Ao associar a melancolia das mulheres às lágrimas, que as aproxima alegoricamente das águas, o autor apresenta Ofélia como o símbolo do suicídio feminino. Renunciando a qualquer tipo de resistência, ela sofre e se entrega às águas por desejo, indo ao encontro do silêncio e de um esquecimento sereno de sua prévia materialidade. Assim, ela é arrastada para um ambiente em que “[...] os afogados, flutuando, continuam a sonhar [...]” (1998, p. 85-86), transformando seu trágico fim em uma “morte florida” ao representar um “suicídio masoquista” (1998, p. 85). Neste enquadramento convém resgatar os versos de Laerte sobre a morte da irmã: “Porque dessas águas tens tanto, pobre Ofélia”(Shakespeare, Cena VII, Ato IV, p. 169). Ao que Pereira explica, essa fala estabelece uma relação entre Ofélia e “[...] à sua natureza, simbolicamente semelhante à das ninfas” (2015, p. 295), onde a água corresponde ao seu elemento constituinte.

O que Tiburi (2010) explica a esse respeito é que, historicamente, a filosofia foi responsável por promover a supremacia do *logos* sobre a imagem, isto é, privilegiando a valorização do racional em detrimento do sensível. Nesse contexto, a figura da mulher surge como um símbolo associado à emoção, loucura e desejo, era, portanto, a representação de tudo aquilo que deveria ser domado ou eliminado pela racionalidade masculina. Como consequência, gera-se o culto à “mulher morta”, que pode aparecer de forma lânguida, louca e muitas vezes hipersensualizada.

Com isso, ocorre uma redução da mulher à condição de imagem, a imagem de sua própria degradação, que encontra em Ofélia uma perfeita personificação desse ideal. Sua representação iconográfica, resulta da união entre arte e filosofia, ocorrendo o que Tiburi (2010) chamou de “necrofilia cultural”, onde o olhar masculino encontra prazer estético ao aniquilar a existência feminina e reduzindo-a a um objeto contemplativo.

A partir disso, é possível interpretar a famosa frase de Edgar Allan Poe (1846), “[...] a morte de uma mulher bela é, indubitavelmente, o tema mais poético do mundo” (Poe *apud* Tiburi, 2010, p. 304), como não somente um reflexo da fixação romântica pela a morte, mas como produto de processos sociais, filosóficos, culturais e artísticos, que estabelecem uma estética baseada na transformação do feminino em imagem de desejo e submissão ao olhar masculino. Nesse processo de contemplação necrofílica, a morte é eleita como condição mais alta de beleza, fazendo com que a mulher atinja seu ideal estético apenas quando morta.

É importante compreender que a iconografia de Ofélia foi pautada em seu silenciamento, afirmando a união histórica entre beleza e morte. Usada para personificar a

fantasia de um amor que só pode existir sobre a destruição e dominação do ser feminino. Mas verdade seja dita, esse silenciamento estético configura um ato de violência institucionalizada.

5 OFÉLIA REIMAGINADA

aí entoou refrões de antigas cantorias como alguém insensível à
própria agonia ou como um ente nato e de todo integrado à água que
escorria
— Shakespeare, Rainha Gertrudes, *Hamlet*, Cena VII, Ato IV, p. 169

Tendo sido estabelecidos os principais fatores que compõem o potencial iconográfico de Ofélia, este capítulo propõe uma análise inter-artística da pintura *Ophelia* de John Everett Millais, considerada a tela mais relevante da personagem. Buscando compreender de que modo o artista reinterpretou o material shakespeariano, identificando os diálogos que a tela estabelece tanto com o texto fonte, quanto com os contextos culturais em que foi produzida. E assim, destacando de que modo os elementos visuais e simbólicos estão articulados na narrativa do quadro de Millais.

Figura 1 - *Ophelia* (1851-2) de John Everett Millais



Fonte: Tate (s.d.)

John Everett Millais (1829-1896) foi um dos maiores pintores do século XIX, atuando como o principal artista do grupo Pré-Rafaelita, do qual também foi fundador. Desenvolvido na Europa durante o Romantismo, esse movimento foi marcado pela busca de seus integrantes por uma arte autêntica, pautada no realismo de suas telas, que abordavam temas pertinentes à existência humana, e muitas vezes inquietantes, como o amor, a loucura e a morte.

Valorizando a liberdade e o refinamento artístico, os Pré-Rafaelitas opuseram-se às amarras postas pelas tendências classistas, que eram ensinadas pela Royal Academy. Desse modo, eles resgatam os ideais artísticos do período da Primeira Renascença, rejeitando a influência dominante de Rafael Sanzio nas artes plásticas, e assim surgindo a sua nomenclatura de Pré-Rafaelitas (Nogueira, 2017).

Ao se contraporem às tendências artísticas vigentes, esses artistas foram inicialmente recebidos com grande adversidade. Como foi o caso da tela “Ophelia”, de Millais, produzida entre 1851 e 1852, que apesar da recepção inicial negativa da crítica, conquistou enorme prestígio ao longo do tempo, também com o público, sendo hoje consagrada não apenas como a principal representante do movimento Pré-Rafaelita, mas também como a representação pictórica mais significativa de Ofélia (Nogueira, 2017). Millais articulou com minuciosa perfeição a temática shakespeariana com as particularidades revolucionárias da arte do século XIX, resultando em uma maior permanência no imaginário popular no que tange a iconografia da personagem.

Para compreender de que modo isso ocorreu, precisamos esmiuçar a composição e criação da obra, mas antes, é necessário compreender algumas fundamentais características dos Pré-Rafaelitas que influenciaram diretamente na pintura em questão.

A fim de superar o que julgavam como arte “superficial”, referindo-se às produzidas pelas escolas de arte, o grupo desenvolveu um gosto refinado pelo realismo, que supera a idealização de um corpo perfeito ou o uso restrito de cores sóbrias, obtidas da mistura medida de pigmentos. Mas sim, apresentando atenção àquilo que observavam de forma direta e livre, seja um rebuscado cenário natural ou as sutis expressões das feições mais delicadas. Esses elementos eram produzidos com pigmentos “puros” aplicados diretamente sobre uma primeira camada de tinta branca da tela, o que resultava em cores fortes e vibrantes, que emulam o que chamavam de “verdadeiro”, por se aproximar às tonalidades observadas na natureza real, que são espalhadas de modo orgânico e desregrado.

Um fator que se destaca, em especial nas obras de Millais é a forte presença da natureza, que para além de comporem o cenário das telas, constituem elementos contemplativos, em virtude da riqueza do seu retrato primoroso e detalhista. Como comentado anteriormente, Millais dedicou cerca de dois anos para a elaboração de *Ophelia*, sendo trabalhada em duas etapas consecutivas, a primeira, e também a que levou mais tempo, foi o cenário natural que envolve a personagem.

Em seu retrato, o pintor congelou o instante fugaz que antecede a morte da personagem. Momento este que, narrado poeticamente por Gertrudes na peça shakespeariana,

descreve a jovem serena, ainda cantarolando seus versos enquanto submergia. Para essa representação, buscou um local em que fosse possível desenvolver os elementos presentes no discurso shakespeariano, como o salgueiro inclinado, a vegetação e as flores que flutuam ao redor de Ofélia, e o encontrou às margens do rio Hogsmill, localizado em Ewell, no condado inglês de Surrey (Tate, s.d.).

Seguindo a tendência Pré-Rafaelita, o pintor passou meses desenvolvendo essa etapa ao ar livre, com o uso de uma observação direta da vegetação inglesa. Nichols (2013) explica que a técnica utilizada foi aplicação de uma primeira camada de tinta branca de zinco sobre a tela, permitindo que o artista conseguisse produzir por toda sua obra pequenas localidades com uma alta intensidade de cores, criando o efeito de que “[...] quando um espectador da pintura se afastasse da tela, as cores se fundissem na retina criando uma composição unificada.” (Nichols, 2013, p. 16-17)³. O autor aponta que, essa técnica não foi usada em toda pintura, mas especialmente no fundo, uma vez que o pintor buscava destacar os elementos naturais.

Somado a isso, Millais, ao recusar as técnicas de claro-escuro, produziu, intencionalmente, uma cena plana com pouca profundidade, gerando um efeito no observador, fazendo com que seu olhar não fosse direcionado, assim, sua atenção percorre por toda a tela antes de focalizar em pontos específicos. Nesse sentido, Nichols explica esse impacto visual:

O espectador observa vários elementos por toda a pintura, mas depois os visualiza todos em uníssono. O contraste da cor local por toda a pintura, como mencionado acima, permite algumas inconsistências ao visualizar a pintura, pois as graduações entre as cores contrastantes são acentuadas. (Nichols, 2013, p.18, tradução nossa)

O resultado desse elaborado afã, foi uma meticulosa paisagem inóspita que, ao passo que parece consumir a jovem, constitui uma tela de primor realista acompanhado de uma atmosfera onírica. A vegetação densa e pouco iluminada, manifesta a hostilidade e desolação que envolviam Ofélia. Logo, esses elementos associados a representação trágica da personagem constituem uma cena profundamente melancólica.

Outrossim, sobre esse fator existe uma atenção especial às flores presentes no cenário e espalhadas pela água. Para além de tradicionalmente remeterem à delicadeza e à inocência de Ofélia, elas também carregam uma camada mais profunda de significado ao fazerem uma alusão direta aos versos do Bardo. Millais dedicou-se em replicar as mesmas espécies mencionadas no discurso de Gertrudes: “[...] urtigas, margaridas, ranunculus e orquídeas púrpuras, aqueosímpios zagais dão um nome vulgar, e as castas virgens chamam

³ when a viewer of the painting stepped back from the canvas, the colors would fuse on the retina creating a unified composition. (Nichols, 2013, p. 16-17)

dedos-de-defunto” (Cena VII, Ato IV, p. 168). Da mesma forma, o salgueiro, presente no canto esquerdo: “Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado que espalha as folhas gris no líquido cristal” (Cena VII, Ato IV, p. 168).

Figura 2 - Detail of flowers in Ophelia



Fonte: Tate, London (s.d.)

Esses elementos reforçam o diálogo concreto e sensível entre o texto e a tela, demonstrando como as nuances da pintura foram cuidadosamente pensadas e não inseridas de forma aleatória. E, como mencionado acima, ampliam a densidade semântica da pintura. A esse respeito, Nichols explica:

No entanto, simultaneamente, a vegetação e a flora carregam significado simbólico próprio — nomeadamente a papoula vermelha vívida perto da mão direita de Ofélia, referindo-se não apenas ao ópio, a droga alucinógena, mas também simbolizando sono e morte, junto com as não-me-esqueças, cujo nome contribui para seu significado. (Nichols, 2013, p. 20)

Passemos agora para a segunda etapa de produção, a qual consiste na pintura da personagem em si. Para isso, o pintor procurou pelo rosto de uma jovem que fosse capaz de transmitir inocência e tranquilidade em sua essência, e o encontrou em Elizabeth Siddal. Com apenas 19 anos na época, Siddal passou a modelar para diversos artistas do grupo Pré-Rafaelita, devido a sua “[...] beleza não convencional” (Nichols, 2013, p. 20).

Agora em seu estúdio em Gower Street, na cidade de Londres, Millais a fim de simular o afogamento de Ofélia, pediu que Siddal posasse dentro de uma banheira cheia de água. Segundo o museu Tate, essa banheira precisava ser aquecida manualmente com o uso de lamparinas a óleo, porém em uma ocasião, o pintor, distraído com sua pintura, não percebeu que as lâmpadas haviam se apagado. Em consequência disso, Siddal acabou adoecendo por

conta da temperatura da água, e o pintor teve de arcar com as despesas médicas por exigência pelo pai da jovem.

Segundo Nichols (2013), ao rejeitar as feições teatrais exageradas comumente produzidas na época, que automaticamente demonstravam emoções como loucura ou desespero, o artista nos apresenta algo mais complexo e sutil: a ambiguidade de um rosto sereno. Com os olhos semiabertos e perdidos, ela parece olhar para algo além do que está presente na cena, algo inacessível ao espectador. A boca entreaberta sugere um último suspiro ou, como muitos apontam, ela parece estar cantarolando, gerando outra associação com a tragédia do Bardo: “E aí entoou refrões de antigas cantorias como alguém insensível à própria agonia ou como um ente nato e de todo integrado à água que escorria [...] arrastaram a infeliz de suas doces cantigas para os lodos da morte” (Shakespeare, Cena VII, Ato IV, p. 169).

Figura 3 - Detail of flowers in Ophelia



Fonte: Tate, London (s.d.)

Seu corpo aparece distendido, com as mãos pairando sobre a água e as palmas voltadas para cima, sem nenhum vestígio de luta ou resistência (ou até mesmo consciência) em relação ao seu destino trágico. Em vez disso, sua postura sugere uma figura totalmente pacífica e resignada, com os braços levemente elevados mantendo uma posição que muito se assemelha com as de uma oração. Nesse sentido, Romestant (2015) aprofunda essa semelhança com a iconografia de Cristo, argumentando que essa escolha seria uma alusão ao arquétipo feminino atrelado aos valores cristãos, que são muitas vezes associados à personagem.

A espiritualidade esmagadora dessa “pose semelhante à de Cristo” também é uma assimilação vitoriana mais forte, considerando que os adoradores piedosos e devotos do cristianismo eram elementos essenciais do arquétipo feminino vitoriano. Sua pose

semelhante à de Cristo reforça a tendência vitoriana de considerá-la uma mártir, além de reforçar a imagética católica presente no próprio texto da peça (Romestant, 2015, p. 10)⁴.

Ofélia aparece no instante entre a vida e a morte, completamente vulnerável e letárgica, seu corpo está relaxado mas ainda é possível ver suas bochechas rosadas. Isso convida o espectador a participar do processo de construção de sentidos, ao tentar descobrir o que a personagem estava sentindo. Assim, a contemplação da obra de Millais não consiste em uma experiência óbvia ou rápida, mas pede que o observador analise com atenção todos os elementos da tela, a fim de completar as lacunas com sua própria interpretação. Sobre isso Nichols também explica: “Como resultado, a representação do tema por Millais não remete a uma produção teatral com um cenário, mas sim apela ao espectador em um nível pessoal e psicológico” (2013, p. 20, tradução nossa)

Mais notavelmente, o vestido usado por Ofélia também merece atenção. Segundo o museu Tate, Millais adquiriu a peça de segunda mão pelo valor ínfimo de apenas quatro libras, e foi usado por Siddal enquanto modelava. Em cores cinzas e prateadas em um bordado elaborado, ele aparece encharcado e pesado, contribuindo para a sensação de que a jovem está lentamente afundando nas águas gélidas do rio. Nichols (2013) também nota uma semelhança nos contornos do vestido com os das urtigas sob o balanço das águas, próximas ao salgueiro, além dos bordados evocarem uma semelhança com flores decompostas.

Figura 4 - Detail of Ophelia's dress



Fonte: Tate, London (s.d.)

⁴ The overwhelming spirituality in this “Christlike pose” is also a stronger Victorian assimilation, given that pious and devoted worshippers of Christianity were essential elements of the Victorian female gestalt. Her Christlike pose reinforces the Victorian tendency to regard as a martyr, and again reinforces the Catholic imagery within the text of the play itself. (Romestant, 2015, p. 10)

De modo simbólico, quase não se pode distinguir Ofélia das flores que submergem lentamente no rio. Sua identidade acaba por se dissolver na paisagem; ela já não é uma mulher, mas sim uma extensão da própria natureza que a envolve. Ou como Guilhen aponta: “Ela vivia e morria como as pétalas de flores que ela sempre carregava nos quadros” (2008, p. 39).

Outro fator diferencial desta obra é a maneira como o pintor propõem uma nova leitura da cena, em contraste com as representações anteriores de Ofélia, especialmente as de Delacroix, que enfatizavam a sensualidade do corpo feminino que muitas vezes aparecia desnudado. Na tela de Millais, a morte de Ofélia não carrega o mesmo apelo erótico, mas apresenta um naturalismo e realismo, que evidenciam a seriedade sobre o tema do abandono e o silenciamento que direciona a personagem à sua morte (Nogueira, 2017).

Dessa forma, o quadro de Millais revoluciona as representações da personagem shakespeariana, substituindo o erotismo por um olhar humanizador que enaltece o caráter simbólico da morte ofeliana, que como aponta Nogueira, consiste na “[...] dissolução nas águas como redenção da mulher pecadora” (2017, p. 38) e “[...] como forma de exercer liberdade sobre si mesma” (2017, p. 13-14). Em sua construção pictórica, Millais desenvolve em um olhar profundamente melancólico sobre o destino de Ofélia, ao dialogar com a diegese shakespeariana, é capaz de compor uma tela extremamente simbólica e significativa para antropologia cultural, em que Ofélia permanece enigmática enquanto o espectador contempla seus últimos instantes (Rocha, 2015).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS : AS MÚLTIPLAS IMAGENS DE OFÉLIA

Aflição, dor, paixão e até o próprio inferno, tudo ela transforma em encanto e beleza.

— Shakespeare, Laerte, *Hamlet*, Cena V, Ato IV, p. 159

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu compreender de que modo Ofélia, uma personagem sem agência autônoma constantemente controlada pelos quereres de uma sociedade patriarcal, conseguiu transcender sua relevância literária para alcançar o título de ícone artístico. Ao retomar os objetivos iniciais desta pesquisa, observa-se a habilidade shakespeariana na construção de uma figura muito mais complexa do que aparenta ser: uma jovem cuja beleza e docilidade encobre a violência que a lentamente a destrói no decorrer da narrativa. Por meio de Ofélia, Shakespeare denuncia as condições opressoras que operam sobre as mulheres, ao serem constantemente ceifadas pelo olhar e pelo querer masculino, impossibilitando as condições para sua existência plena.

É nesse contexto que Ofélia enlouquece e acaba se afogando, por acidente ou suicídio, e esse desfecho trágico é simbolicamente sua última forma de liberdade, em que a sua dissolução nas águas representa a purgação da personagem. A relevância da trajetória de Ofélia foi capaz de se intensificar e de se transformar ao longo dos séculos, encontrando um local especial nas artes visuais.

A criação shakespeariana de Ofélia ofereceu um material profundamente complexo sobre a psicologia humana, sobre a qual diferentes épocas, ideologias, pensadores e artistas projetam suas próprias concepções de feminilidade. Assim, a personagem foi continuamente transformada e ressignificada ao longo dos séculos, alcançando o status não somente de ícone artístico, mas também de arquétipo feminino, consolidando-se como a personagem shakespeariana mais significativa nas artes pictóricas ocidentais. Nesse cenário, Ofélia passou a personificar os desejos e interesses da aristocracia misógina que, sobretudo do século XIX, buscava no corpo feminino a expressão da fragilidade, irracionalidade e vulnerabilidade.

Ao longo desse processo, a personagem transformou-se em um símbolo complexo, variando entre inocência e erotização, e assim revelando as contradições da própria imagem feminina na cultura ocidental. Outrossim, sua morte e sua instabilidade mental foram reinterpretados como ícones estéticos, usados como sinônimos para a beleza feminina.

A análise da pintura *Ophelia*, de John Everett Millais, mostrou-se essencial para compreender como essa figura literária se inscreve nas artes visuais como símbolo da profusa condição feminina. Ao integrar o realismo minucioso dos Pré-Rafaelitas à atmosfera

melancólica de *Hamlet*, Millais produziu uma que une beleza e tragédia, vida e morte. Por meio de uma leitura humanizadora da morte de Ofélia, onde a serenidade de seu espírito em face a sua tragédia iminente, somado ao diálogo entre natureza e a figura humana, refletem um gesto artístico que transforma o sofrimento feminino em contemplação. Desse modo, a imagem reinterpretada por Millais, eterniza-se como um símbolo atemporal da arte e da memória cultural ocidental, que, ao representar a morte de Ofélia, também garante sua imortalidade.

Em última instância, este trabalho buscou iluminar a delicada fronteira entre arte, beleza e dor, evidenciando o local onde Ofélia reside na imaginação humana. Assim, este estudo contribuiu para ampliar a compreensão sobre a importância de revisitar o passado artístico para compreender as construções simbólicas que assombram o presente. Mais do que uma personagem secundária, Ofélia revela-se como espelho da condição feminina que atravessa o tempo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de; XAVIER, Wiebke Röben de Alencar. **A expressão poética da razão e da loucura em Hamlet e Ofélia**. Anuário de Literatura, [S.l.], v. 5, n. 3, p. 1-15, 2024.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão C. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Revisão de Marta Miranda O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- CAMILOTTI, Camila Paula. **Shakespeare na Itália: Construção interdisciplinar de Rei Lear e La tempesta em Giorgio Strehler**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira; CADÔR, Amir Brito. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. In: IV Congresso da ABRALIC. 1994. p. 1001-1004.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural**. 235 f. Tese de Doutorado. Tese de doutoramento da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1994.(mimeo).
- FITZGERALD, Xena. **Ophelia: A psychological portrait**. Grinnell College Undergraduate Research Journal, Vol. 4 , 2017.
- GUILHEN, Ellen. **A morte de Ofélia nas águas: reflexos da personagem de Shakespeare na poesia simbolista brasileira**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- JAKOBSON, Roman. **On linguistic aspects of translation**. In: FANG, Achilles. On translation. Boston: Harvard University Press, 1959. p. 232–239.
- MARTINS, Cátia Oliveira. **Lago das Ofélias: a melancolia da alteridade em Shakespeare - como roteiro dramático**. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- MILLAIS, John Everett. **Ophelia**. 1851–1852. Óleo sobre tela, 76,2 cm × 111,8 cm. Tate Britain, Londres. Disponível em: [The Story of Ophelia | Tate](#). Acesso em: 3 out. 2025.
- NICHOLS, Frances Drennen. **The language of the landscape: landscape in the work of John Everett Millais and its influence on later pre-raphaelite artists and Victorian social realism**. Tese de Mestrado. The University Alabama at Birmingham, Tuscaloosa, 2013.

NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. **Corpo-autobiográfico no processo criativo: por uma poética do mito de Ofélia**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Salvador, 2017.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. "**Assim como o teatro é a pintura**": representações de Ofélia no cenário pré-rafaelita. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil.

PEREIRA, Lawrence Flores. **Traduzindo Hamlet e King Lear ao português**. Eutomia: Revista de Literatura & Linguística, ISSN 1982-6890, 2012.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

ROCHA, Lívia Zacarias. **A morte de Ofélia, de Eugène Delacroix: teatro, pintura e gestualidade**. Universidade de Brasília (UNB). Brasília, 2015.

ROCHA, Lívia Zacarias. **Ofélia na França do século XIX: do texto às imagens na pintura**. XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE –UNICAMP. 2017.

ROMESTANT, Lilly E. **Ophelia and the feminine construct**. Oglethorpe Journal of Undergraduate Research, v. 5, n. 3, art. 1, Jun. 2015.

SANTOS, Alessandra Lessa dos; COSTA, Grazielle Pissollatto da. **Entre a donzela e a ninfa: duas maneiras de perceber a Ofélia de Shakespeare**. Todas as Musas, v. 1, n. 2, p. 234-244, jan./jul. 2010.

SANTOS, M. S. dos. **A dramaturgia shakespeariana**. Curso de curta duração ministrado. 1995.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira. Editora Penguin Companhia, São Paula, 2015.

TIBURI, Márcia. **Ofélia morta: do discurso à imagem**. Revista Estudos Feministas, v. 18, p. 301-318, 2010.