

“Assim como o teatro é a pintura”: representações de Ofélia no cenário Pré-Rafaelita

Profa. Dra. Elinês de A. V. e Oliveira¹ (UFPB)

Resumo:

A escola Pré-Rafaelita surgiu em meados do século XIX, dentro do romantismo inglês, e foi configurada como um movimento estético que visava recriar a linguagem pictórica e literária da época. Dentro desta perspectiva estética por excelência dialógica, sobressaíram nomes como John Everett Millais(1829-1896), Arthur Hughes (1832-1915) e Dante Gabriel Rossetti(1828-1882), que dentre seus trabalhos, representaram em suas telas, cenas do teatro Shakespeariano. Uma personagem, em particular, foi retratada por estes três pintores: trata-se da controversa Ofélia da peça Hamlet (1600-02). Analisar de que forma estes artistas conseguiram emoldurar em suas pinturas a teatralidade singular desta personagem shakespeariana é, portanto, o objetivo deste trabalho.

Palavras-chave: Shakespeare, Ofélia, Teatro, Pintura, Semiótica.

Introdução

Os diálogos entre a Literatura e a Pintura remontam à Antiguidade. Uma das definições mais célebres é de Simonides de Cós, para quem “a poesia é uma pintura falante e a pintura uma poesia muda”. Já Horácio, em sua Arte Poética, afirmou “*ut pictura, poesis*”- “como a pintura, assim é a poesia”. Séculos depois é a vez de Norbert Lynton parafrasear Horácio, ao enunciar: “*ut musica, pictura*”- “como a música, assim é a pintura”. Com a devida licença poética, parafraseamos mais uma vez Horácio e afirmamos “*ut theatru, pictura*”- “como o teatro, assim é a pintura”.

O foco desta análise recai sobre a personagem Ofélia da peça *Hamlet*, escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1623) em 1601. Os diálogos entre o texto dramático e a pintura serão estabelecidos graças a quatro representações da personagem criadas por pintores Pré-Rafaelitas vitorianos, a saber, John Everett Millais(1829-1896), Arthur Hughes (1832-1915) e Dante Gabriel Rossetti(1828-1882). Mais do que uma mera correspondência textual, ou seja, a representação de uma determinada cena da peça elaborada através da arte da pintura, este texto investiga de que forma os signos gerados pelos elementos visuais e sua organização espacial na tela estabelecem uma semiose com o texto dramático gerando re-significações desta emblemática personagem shakespeariana. Antes, porém, de partirmos para a análise destas telas, faz-se necessário entender alguns dos princípios da estética Pré-Rafaelita.

1. A Escola Pré-Rafaelita

A escola Pré-Rafaelita surgiu em meados do século XIX, dentro do romantismo inglês, e foi configurada como um movimento estético que visava recriar a linguagem pictórica e literária da época. Seus seguidores foram transgressores: romperam com os princípios estéticos da pintura aprendida nas Academias de Arte, pregaram a liberdade de expressão artística e acreditaram, principalmente, na experimentação e no diálogo entre linguagens artísticas diferentes como a literatura e a pintura, por exemplo.

Até o surgimento desta nova estética, a pintura européia era concebida e interpretada ainda nos moldes do *Quattrocento* renascentista, tendo no pintor italiano Rafael sua fonte de referência conceitual. Os artistas praticavam o que se chamava de pintura “acadêmica”, um estilo que traduzia

os fundamentos do classicismo no qual a beleza era definida como sendo a representação da harmonia em todas as partes. Segundo Alberti, “a obra de arte está constituída de tal modo, que é impossível retirar-lhe ou adicionar-lhe qualquer coisa sem prejudicar a beleza do todo” (cf. HAUSER, 1998: 359). Funcionando como espelho da sociedade da época, “a arte clássica descreve essa sociedade como ela quer ver-se e como quer ser vista” (cf. HAUSER: 1998:361). Assim, a arte passa a representar uma sociedade que valoriza muito mais o controle, a rigidez e a perfeição das formas do que a naturalidade dos sentimentos. Da pintura, abstraíram-se todos os indícios de espontaneidade e paixão. Sentimentos como dor e lamentação que pudessem ser expressos através de lágrimas ou do movimento das mãos, foram ignorados em nome da fidelidade do conceito de beleza clássica. As pinturas passaram a ser produzidas dentro deste modelo de arte premeditada, seguindo padrões rígidos de formas e cores e, durante os séculos seguintes, era esse o padrão da “boa arte” imitado pelos pintores.

Na Inglaterra vitoriana, cansados destas convenções artísticas difundidas nas academias de belas artes de toda a Europa, um grupo de pintores desafiou este modelo pré-estabelecido, fundando a Irmandade Pré-Rafaelita. O grupo apostou na representação detalhista, quase fotográfica de todos os objetos da cena pintada, não relegando à sombra os elementos periféricos da pintura como faziam os clássicos. Enfatizaram também as cores fortes e bem iluminadas, quebrando a convenção dos tons suaves que eram praticados até então. O grupo extrapolou o campo da pintura, estabelecendo diálogos entre esta linguagem e outras manifestações artísticas como a literatura e a crítica literária. Dante Gabriel Rossetti, por exemplo, além de pintor, também foi poeta de renome. O diálogo entre a pintura e a literatura foi estreitado através das inúmeras releituras que estes artistas fizeram com seus pincéis das obras de Shakespeare, Keats, e Tennyson, entre outros. Ao invés de retratar deuses ou de contar histórias ligadas à tradição judaico-cristã, o grupo passou a tratar mais de temas literários realizando assim outra quebra de paradigmas.

O impacto causado pelos postulados estéticos da nova proposta artística tornou-se alvo de ataque por parte da crítica. Em uma notícia publicada no jornal inglês *The Times*, os Pré-Rafaelitas foram considerados “portadores de uma estranha desordem mental”, já que ignoravam as leis da perspectiva, os jogos de significado criados entre a luz e a sombra e tinham uma aversão pelo Belo, como um todo (Cf. *The Times*, 7 Maio de 1851). A polêmica foi alimentada por John Ruskin, um dos líderes intelectuais do movimento Pré-Rafaelita, que em carta endereçada ao *The Times*, rebateu à crítica anterior afirmando que estes artistas pretendiam com sua pintura, independente de qualquer regra convencional da arte da pintura, representar fatos concretos como os artistas faziam antes da época de Rafael, deixando de fazê-lo quando depois quando privilegiaram apenas as representações do belo, ao invés de representar fatos sérios (Cf. *The Times*, 9 Maio de 1851).

Em plena consonância com a época Vitoriana, os Pré-Rafaelitas lançaram um novo olhar sobre os temas representados nas telas até então. Ao invés do ideal de beleza construído através da rigidez do modelo clássico, estes artistas procuraram captar a beleza dentro de temas considerados sérios e, portanto, desprovidos de beleza como a loucura, a morte e a cegueira. Desta forma, eles assumem um compromisso com o que chamam de “verdade”, como explica HAUSER:

“A pintura Pré-Rafaelita é tão literária, tão ‘poética’ quanto toda a arte vitoriana (...). Com seu espiritualismo vitoriano, seus temas históricos, religiosos e poéticos, suas alegorias morais e seu simbolismo de contos de fadas, une um realismo que encontra expressão num deleite em ínfimos detalhes, na reprodução prazenteira de cada folha de grama e de cada prega de saia. Esta meticulosidade está de acordo não só com a tendência naturalista da arte européia em geral mas, ao mesmo tempo, com cautela ética burguesa da boa execução que vê um critério de valor estético na técnica impecável e na execução cuidadosa. Em conformidade com esse ideal vitoriano, os Pré-Rafaelitas exageram os sinais de perícia técnica, talento imitativo e perfeito acabamento”

A predileção por retratar temas literários, o naturalismo realista dos mínimos detalhes e a escolha por retratar temas pouco explorados à época como a loucura e morte podem ser observadas nas sucessivas representações de Ofélia, empreendidas pelos pintores desta fase. Muitos foram os pintores que se dedicaram a entender e a emoldurar em suas telas os mistérios e a teatralidade desta personagem shakesperiana.

2. Ofélia segundo a iconografia Pré-Rafaelita

As peças de Shakespeare serviram de inspiração para muitas das pinturas da Escola Pré-Rafaelitas. O trágico suicídio de Ofélia, a bela jovem que foi abandonada por Hamlet após ter sido usada como brinquedo nas suas simulações de loucura despertou um interesse especial por parte do grupo. A sua loucura e o seu patético afogamento tornaram-se um dos temas favoritos destes pintores que, através dos seus pincéis, anteciparam discussões que mais tarde seriam trabalhadas através da crítica psicanalítica e feminista.

As telas que analisaremos a seguir cobrem um período de treze anos. Cronologicamente, a primeira versão de Ofélia foi produzida em 1851 e a última em 1864. O que nos instigou neste recorte foi a visão diferente de cada pintor a respeito da personagem. Estes diferentes pontos-de-vista marcam um percurso que pode ser percebido no texto dramático. A primeira versão, pintada por Hughes representa uma Ofélia ainda menina, imagem que nos é passada no primeiro ato da peça. Já a segunda tela, pintada por Rossetti, representa a “loucura” de Ofélia encontrada no Ato IV. A terceira tela é a famosa versão da morte de Ofélia contada pela rainha Gertrudes, cuja imaginação ganhou ainda mais amplitude nos traços e tintas de Millais. Por fim, uma outra versão de Ofélia, pintada novamente por Hughes, dez anos depois dele ter retratado a Ofélia menina. Nesta última versão, a representação escapa das leituras estereotipadas dos outros três pintores, gerando outras possibilidades de re-significação da personagem.

2.1. “Eu te ensino: és apenas uma criança”

Na primeira versão de Hughes pintada entre 1851 e 1853, Ofélia ainda é uma menina, aparentando seus dez anos. Com uma expressão etérea, quase sobrenatural, a imagem da menina é destacada por suas vestes brancas e por sua tez muito pálida quase marmórea. Seus pés estão descalços. Chama a atenção a desproporção entre o braço direito da figura e o tamanho das guirlandas que ela joga no córrego. O braço é muito longo, enquanto as guirlandas são muito pequenas. Emoldurado pela densidade do verde, a claridade incide sobre a imagem da menina, que parece um anjo envolvido num halo de luz. A comparação de Ofélia com a imagem de um anjo envolto em luz nos remete à cena bíblica da Anunciação, na qual um anjo envolto de luz revela a Maria que ela será mãe. O anjo anuncia a chegada de uma nova vida, no entanto, a imagem pintada por Hughes nos remete à anunciação de uma cena que ainda está por vir, o afogamento de Ofélia e sua trágica morte. Assim, o artista antecipa a cena do texto shakesperiano que se concretiza no Ato IV.

Outro fator relevante é a forma como Hughes captura na expressão de Ofélia a sua fragilidade exposta, como que se clamasse por proteção. Aliás, o próprio nome Ofélia, de origem grega, significa “ajuda, assistência”(cf. BLOOM, 2004:48). Uma menina indefesa é como Ofélia é vista sob a perspectiva das falas de Polônio e de Laertes, respectivamente seu pai e seu irmão. Já em sua primeira aparição na peça (Ato I, cena iii), Ofélia é alertada tanto por Laertes quanto por Polônio, do fato de que ela ainda é uma criança inocente e que por isso nada conhece dos perigos da paixão. Antes de partir para a França, Laertes adverte a irmã numa longa fala, sobre como é imperativo para ela manter-se casta e pura diante da empreitada de sedução tentada por Hamlet. Segundo o olhar do irmão, Ofélia não suficientemente madura para viver uma paixão. Esta imaturidade da personagem, presente na fala do irmão, é ressaltada na tela através da predominância da cor verde. Não é a toa

que as cores que se sobressaem na pintura são o verde e o branco, representando respectivamente a imaturidade e a pureza de Ofélia.

A estética Pré-Rafaelita é percebida nos detalhes exuberantes da natureza que circunda a figura de Ofélia. Na presença ostensiva do verde, em suas infinitas nuances. Ora, se lembrarmos que o verde representa o despertar da vida e Ofélia é representada por uma menina, uma leitura seria a busca da sua própria identidade. Afinal, no início da peça, apesar de ela ser uma moça, o pai e o irmão chamam a sua atenção para sua fragilidade e infantilidade. Este fato da busca por sua própria identidade é reverberada através da água densa e coberta por lodo. Ofélia usa a água como espelho, mas não consegue ver a sua imagem refletida porque há lodo na água. Muito lodo. Ao fazer esta opção, é como se o pintor estivesse nos alertando que Ofélia não sabe quem é a si própria, uma vez que não consegue se enxergar. Ela apenas se vê através das falas do pai e do irmão, que se referem a ela como “criança inexperiente”.

Diferente da pintura de Millais, a primeira versão de Hughes não enfatiza a exuberância e o colorido das flores, nem a riqueza minimalista dos detalhes. Percebe-se a presença sutil delas, mas o que é enfatizado são os ramos de erva-doce que Ofélia tem nos braços e nos cabelos. Dentro da cultura popular inglesa, a erva-doce simboliza bajulação, lisonja. É exatamente esta tentativa de agradar desesperadamente ao pai e ao irmão presentes no primeiro ato da peça que é apreendida pela percepção do pintor ao retratá-la segurando os ramos de erva doce. Uma coroa desta erva também adorna o cabelo da menina Ofélia, numa alusão provável à coroa de espinhos usada por Jesus na sua crucificação, tida como um dos símbolos do seu martírio. Numa outra leitura, a coroa de Ofélia nos remete à sua última fala, no Ato I, cena iii, quando ela humildemente, acata as ordens do pai, selando sua subserviência com a frase “Eu obedecerei”. Ou seja, ela assume o papel do cordeiro imolado que abre mão dos seus desejos para atender aos desejos do pai, aceitando pacificamente o seu martírio.

No entanto esta aura de inocência é quebrada pela presença do vermelho intenso colorindo a sua boca. Apesar de toda a construção iconográfica sugerir fragilidade e pureza, a boca vermelha da Ofélia-menina imaginada por Hughes é o sinal do perigo de um erotismo latente. A menina está se tornando mulher e esse perigo é percebido tanto por Polônio como por Laertes, que chamam a atenção da jovem para os perigos que a atenção do príncipe Hamlet sobre ela pode implicar. Adverte-a o irmão antes de partir para a França: “Teme-o Ofélia; teme-o irmã querida;/ Conserva o teu tesouro de pureza/ Longe do alcance e risco do desejo” (Ato I, cena iii). Ainda na mesma cena é a vez de Polônio advertir Ofélia contra Hamlet. Para ele, a filha não passa de uma menina: “Falas como uma criança inexperiente/ Ingênua nesta causa perigosa”. (Ato I, cena iii). A imagem da criança indefesa capturada por Hughes é ainda reforçada por Polônio quando este exercendo o pátrio poder sentencia:

Eu te ensino: és apenas uma criança,
Tomaste essas palavras por moedas,
Mas são falsas. Precisas ter consciência
Do teu valor; ou – para ser mais claro –
Não quero que me faças de idiota.

(Ato I, cena iii)

Das quatro pinturas analisadas, esta é a única que traz o texto da cena escrito na tela. A forma como a moldura da pintura foi concebida nos dá a impressão de que estamos em um teatro, observando a performance da personagem à margem do córrego. A figura de Ofélia foi concebida em profundidade e nós estamos fora da perspectiva da pintura. Hughes constrói com sua pintura o que se convencionou chamar de a “quarta parede” do teatro. Outro ponto neste diálogo é a presença do texto na tela. Isso nos remete diretamente à peça e também à uma outra linguagem com a qual ele estabelece diálogo: as iluminuras medievais. As letras iniciais de cada frase são destacadas pelo

tamanho e pela cor como se fazia nas iluminuras. Fato que não é de se estranhar, já que os Pré-Rafaelitas se inspiraram na medievalidade tardia e no proto-renascimento para criar a sua estética.

2.2. “Diz coisas dúbias, frases sem sentido, dessas que têm idéias por metades”

No que diz respeito à estética Pré-Rafaelita, existe um diálogo imediato entre a pintura analisada anteriormente e esta de Rossetti. A concepção dos elementos figurativos que compõem a cena palaciana retratada por Rossetti nos remete também ao final da época medieval e início do renascimento. Em Hughes, esta época é evocada através da alusão às iluminuras medievais, enquanto em Rossetti, é a concepção da cena e os traços da figura que nos remetem às obras produzidas naquela época.

A cena de Hamlet retratada por Dante Gabriel Rossetti, ao contrário das outras pinturas aqui analisadas não representa Ofélia às margens do rio, mas sim dentro do palácio real. Nesta pintura, Ofélia não aparece sozinha, mas em companhia do seu irmão Laertes, do Rei Cláudio e da Rainha Gertrudes. A imagem nos envia precisamente ao Ato IV, cena v, na qual a loucura de Ofélia é presenciada pela corte.

Ao invés da natureza exuberante milimetricamente explorada nas outras três pinturas, uma tapeçaria serve como pano de fundo para a construção da cena pelo pintor, numa alusão à cortina das casas teatrais. A tapeçaria é estampada por barcos com velas içadas. Esta imagem permite vários desdobramentos signícos. Em um plano imediato, a imagem do barco significa viagem, representando o trânsito de um lugar para outro. Desta forma poderia está representando a presença de Hamlet na cena, uma vez que ele havia embarcado para a Inglaterra, numa armação de Cláudio. Em outro momento, o barco poderia simbolizar a passagem de Ofélia da sanidade para a loucura, pois esta é a primeira cena em que ela é rotulada como louca. Por fim, a imagem do barco também seria o signo da passagem entre a vida e a morte, corroborada pela imagem do pássaro de asas abertas que se encontra estampado na vela (Cf. CHEVALIER, 2000:687).

Ofélia tem do seu lado direito o irmão Laertes, que segura a sua mão e do seu lado esquerda o Rei e a Rainha. Enquanto o rei observa a cena com ares de preocupação e cautela, a Rainha aparece com a mão esquerda cobrindo o rosto, como se não quisesse presenciar aquela cena. A teatralidade da cena pintada está impregnada de convenções do teatro. A posição dos personagens ilustra bem uma destas convenções. Sabe-se que os personagens bons se posicionam do lado direito do palco, enquanto os vilões costumam ficar do lado esquerdo. Tem-se exatamente esta disposição espacial na cena pintada por Rossetti.

A imagem também impressiona pela intensidade das cores. Laertes encontra-se vestido com uma roupa preta, que se encontra por baixo de uma capa vermelha que o envolve do pescoço até os pés. Imediatamente, faz-se a leitura do luto pela morte do seu pai Polônio simbolizado pela cor preta. Por cima, a longa capa vermelha anuncia que ainda mais sangue será derramado, fato que se confirma pela presença do punhal estrategicamente posicionado abaixo do seu pescoço. Já Ofélia usa uma roupa cor de violeta, que traz sobreposta um avental em tons de azul, representando a sua pureza. Na cintura, um cordão serve de cinto, simbolizando o seu compromisso com a castidade, promessa feita ao pai e ao irmão, ainda no primeiro ato da peça. Logo, o cinto amplia o significado do azul das vestes de Ofélia.

Denunciando a sua loucura, encontramos o olhar perdido no horizonte. Os olhos são esbugalhados e sugerem pânico. Na cabeça uma coroa de flores de cores muito vivas, onde se destacam as rosas vermelhas e as violetas. Do rei, pouco se percebe da roupa, em compensação o pintor ressalta o seu rosto e a sua expressão de preocupação. A rainha aparece de perfil, trajando um vestido de um verde intenso, com detalhes em vermelho. Sobre a cabeça um véu branco. Tanto o rei quanto a rainha aparecem segurando nas mãos as flores dadas por Ofélia em seu delírio mental.

A simbologia das flores era um recurso muito utilizado na época de Shakespeare, funcionando como uma espécie de metáfora cultural. As pessoas utilizavam determinado tipo para flor quando queriam comunicar algo de forma indireta. Vários são os estudos que demonstram a abrangência deste costume na época de Shakespeare. Quando Ofélia supostamente enlouquece, ela começa a cantar canções sem nexos e a distribuir flores com os presentes, como pode ser observado na cena abaixo:

OFÉ. Aqui tens **rosmaninho**, para recordação – eu te peço,
Amor, recorda-te. E temos **amores-perfeitos** para o
Pensamento.
LAE. Ensinamentos na loucura: pensamentos unidos às
Lembranças.
OFÉ. Aqui está **funcho** para vós, e **colombinas**. Eis **arruda**
Para vós, E aqui está um pouco para mim. Podemos
Chamá-la de erva-da-graça aos domingos. Vós deveis
Usar vossa arruda por outro motivo. Eis uma **margarida**.
Gostaria de dar-vos algumas **violetas**, mas todas
Murcharam quando meu pai morreu. Dizem que ele
Teve um bom fim.
Pois o lindo e doce Robin é todo o meu prazer.
(Ato IV, cena v)

Mesmo não estando em seu ambiente de natureza como nas outras pinturas, as flores também se fazem presentes nesta versão de Rossetti. Ofélia oferece ao irmão rosmaninho e amores-perfeitos. Estas flores simbolizam respectivamente a lembrança e a pureza de sentimentos. Sentimentos que ela nutre de verdade pelo irmão, cuja emoção fica ratificada através da linguagem simbólica das flores. Já a sua castidade e fidelidade a Hamlet, apesar da decepção amorosa que este lhe causou, ficam demonstradas através da imagem da margarida e da violeta. Para a rainha e o rei ela oferece erva-doce (funcho), colombina e arruda. A erva-doce simboliza a bajulação, a colombina a infidelidade ou adultério e a arruda significa arrependimento. A mensagem endereçada para o casal real sugere fatos que ficam no ar, soltos nas entrelinhas da trama dramática como a traição de Cláudio ao irmão que culminou no assassinato do velho rei, sua subsequente usurpação do trono bem como um suposto adultério de Gertrudes, antes da morte do Velho Hamlet. De forma sutil e delicada, usando as flores para expressar seus sentimentos, Ofélia demonstra uma lucidez ímpar, realizando verdadeiros "ensinamentos na loucura" (Ato IV, cena v).

O tema da loucura assim como a presença do fantasma em *Hamlet* são elementos remanescentes da tragédia de vingança, um gênero herdado do medievalismo, no qual a peça de Shakespeare se inscreve (cf. HARRISON, 1966:93). Já foi dito anteriormente que um dos temas prediletos dos pintores Pré-Rafaelitas era a representação da loucura feminina, isso explica as várias versões de Ofélia pintadas pelo grupo já que do ponto de vista da crítica convencional, ela personifica o desequilíbrio tão cultuado pelos Pré-Rafaelitas. Showalter, em seu estudo sobre Ofélia, dá a sua versão para a predileção desta personagem por parte destes pintores:

These Pre-Raphaelite images were part of a new and intricate traffic between images of woman and madness in the late nineteenth-century literature, psychiatry, drama and art. First of all, superintendents of Victorian lunatic asylums were also enthusiasts of Shakespeare, who turned to his dramas for models of mental aberration that could be applied to their clinical practice. The case study of Ophelia was one that seemed particularly useful as an account of hysteria or mental breakdown in adolescence, a period of sexual instability which the

Victorians regarded as risky for women's mental health.(SHOWALTER, 1994:229).¹

Portanto, foi a loucura de Ofélia que a conduziu à morte e que inspirou Millais a pintar uma de suas representações mais célebres.

2.3. “Já tens água demais, oh, pobre Ofélia!”

Pintada em 1852, a tela de Millais mostra Ofélia caída no rio. Seus braços abertos e suas mãos voltadas para cima, são o retrato da entrega, do sacrifício, do abandono. Com seus traços e cores, Millais transforma em pintura a fala de Gertrudes ao descrever a morte de Ofélia. Diz a rainha:

Onde um salgueiro cresce sobre o arroio,
E espelha as flores cor de cinza na água,
Ali, com suas líricas grinaldas
De urtigas, margaridas e rainúnculos,
E as longas flores de purpúrea cor
A que os pastores dão um nome obscuro
E as virgens chamaram “dedos de defunto”,
Subindo aos galhos para pendurar
Essas coroas vegetais nos ramos,
Pérfido, um galho se partiu de súbito,
Fazendo-a despencar-se e às suas flores
Dentro do riacho. Suas longas vestes
Se abriram, flutuando sobre as águas;
Como sereia assim ficou, cantando
Velhas canções, apenas uns segundos,
Inconsciente da própria desventura,
Ou como ser nascido e acostumado
Nesse elemento. Mas durou bem pouco
Até que as suas vestes encharcadas
A levassem, envolta em melodias,
A sufocar no lodo.

(Ato IV, cena vii)

Estendida sobre as águas, em meio a um bosque cercado de flores, se Ofélia não estivesse morta, certamente estaria num conto de fadas. Se tirássemos o rio da cena, evitando o afogamento, poderíamos imaginar Branca-de-Neve ou a Bela-Adormecida, esperando que as peripécias do destino trouxessem seus príncipes encantados para despertá-las. É neste cenário tão lindo e tão artificial, um típico cenário verbal bem à moda de Shakespeare, que Gertrudes comunica a Laertes que Ofélia morreu afogada. Retratando este cenário verbal, Millais transforma a precisão pictórica dos detalhes em poesia visual. Não é à toa que a Ofélia pintada por Millais tornou-se uma referência clássica da cena do afogamento narrada pela rainha. A pintura do artista é tão rica, com detalhes tão delicados e sutis, que dialoga com Laertes quando este se refere à loucura de Ofélia, dizendo:

¹ Estas imagens Pré-Rafaelitas fazem parte de um trânsito novo e complicado entre as representações femininas e a loucura que aconteceu na arte, no drama, na psiquiatria e na literatura do final do século dezenove. Em primeiro lugar, os superintendentes dos asilos vitorianos para doentes mentais também foram entusiastas de Shakespeare, recorriam aos seus dramas em busca de modelos de aberrações mentais que pudessem ser aplicados em sua prática clínica. O estudo do caso de Ofélia, particularmente, foi útil como modelo de histeria ou de colapso mental na adolescência, um período de instabilidade sexual, no qual os Vitorianos acreditavam ser de alto risco para a saúde mental da mulher (Tradução nossa) .

“Pensamento e aflição, paixão, inferno. Tudo ela muda em graça e em beleza.” (Ato IV, cena v). Chama à atenção a meticulosidade de cada pequeno detalhe da cena que é retratada por Millais. Da mesma forma que a Rainha constrói a cena verbalmente, camuflando com imagens belas a tragédia que o afogamento de Ofélia representa na atual conjuntura política do reino da Dinamarca, os pincéis do artista representam em formas e cores uma cena tão bela, com tantos detalhes preciosos, que nos remete aos cenários do teatro realista do final XIX.

Cabe destacar que, apesar da pintura de Millais retratar a cena da peça apresentada anteriormente, ela dialoga com o enredo do texto dramático. Vejamos algumas conjecturas. No canto esquerdo superior da tela, escondido entre os galhos do salgueiro, aparece um pássaro, um *robin*. Ofélia se refere a este pássaro na cena anterior, quando ela encontra-se com o irmão Laertes, e, aparentemente, canta canções sem nexos algum. Ao final de uma destas canções, quando ela explica a Laertes o modo como o pai deles morreu, ela canta:

Levaram-no sem véu no seu caixão,
Ai, na, na, na, na, ai, na, na, na, na;
E sobre ele sobre ele correu pranto em porção... ,
Adeus, minha **rola**.

(Ato IV, cena v)

No texto em inglês, ela se refere a um *robin*, um pequeno pássaro que possui a cabeça e o peito vermelhos, enquanto o resto do corpo é marrom. Exatamente como pode ser percebido no quadro de Millais. O pássaro tanto representa a loucura de Ofélia explicitada em seu canto na cena v do ato IV, como se pode inferir também, que o vermelho do seu peito é o signo da paixão e do martírio da jovem Ofélia. Apesar de morta, o canto e a voz de Ofélia continuarão existindo, refratados na imagem do pássaro.

Outro elemento que foi bastante explorado por Millais foi a simbologia das flores. Vários espécimes estão presentes na sua representação, entre elas para os fins desta leitura, os mais significativos são a violeta, as rosas, as margaridas. Já foi dito que, dentro da simbologia das flores, a violeta representa fidelidade e castidade. É importante ressaltar que elas aparecem na pintura de Millais estilizadas e circundando o pescoço de Ofélia. Numa primeira leitura, as violetas corroboram a fala da rainha ao descrever a morte de Ofélia. Fica sugerido que ela morreu casta e pura, envolta por um colar de violetas. Num segundo momento, porém, as violetas poderiam representar a opressão que ela sofreu por parte do pai e do irmão com relação à sua virgindade. Algumas leituras da morte de Ofélia sugerem que ela se matou por ter perdido a sua virgindade. Virgindade que ela prometera não ceder a Hamlet ainda no primeiro ato da peça, diante da alerta do pai e do irmão. Nesta leitura as violetas formam o cordão que asfixiou Ofélia, tirando-lhe a vida.

Também chama a atenção a destreza com que o artista recria os detalhes da roupa, bem como o seu volume “se abrindo sobre as águas” como havia descrito a Rainha. Suas únicas jóias são as flores que se encontram tanto no seu pescoço como espalhadas sobre seu corpo, numa alusão à delicadeza do feminino. São as flores quem quebram a monocromia do verde que predomina na tela, dando com seus toques variados, significados aos vários sentimentos que levaram a jovem Ofélia à morte.

2.4. “Reparai, por favor!”

Dez anos depois de retratar Ofélia como uma menina, Arthur Hughes pinta uma versão totalmente diferente do seu primeiro retrato e dos outros que analisamos anteriormente. Na segunda versão, parece que a imagem de Ofélia acompanhou a linha do tempo e é retratada agora moça feita, em todo esplendor de sua juventude. A beleza da figura de Ofélia é fulgurante. Os cabelos ruivos, no mesmo tom dos cabelos da menina retratada antes, caem agora em ondas ornamentais sobre o

colo e os ombros. Não estão desalinhados como se costuma ver nas cenas de loucura, mas bem cuidados, correndo livre por sobre as costas.

As vestes ainda são brancas, mas não no mesmo tom do branco que vestia a Ofélia-menina. O branco agora é um branco opaco, praticamente um marfim. A destreza do artista é percebida através dos vários tipos de tecido que ele desenha – um liso e um brocado que aparecem na roupa. Rendas sugerem delicadeza e romantismo. A roupa de Ofélia apresenta agora uma languidez sensual explicitada pelo ombro esquerdo desnudo e o seu convidativo olhar de perfil.

O drapeado da saia dá volume à figura, expressando as formas arredondadas de uma feminilidade em botão bem como toda a precisão técnica do pintor Pré-Rafaelita. A sinuosidade das curvas do drapeado continua no movimento do braço esquerdo, alonga-se pela linha do pescoço, continua em ascendente no braço direito provocando um movimento de extrema leveza. Do lado direito da tela, na altura dos cabelos de Ofélia, aparece novamente a imagem de um pássaro. Só que desta vez ele não se encontra parado, observando a cena, mas sim em pleno vôo.

Do seu rosto, sobressaem os grandes olhos azuis, límpidos, cristalinos e de certa forma maliciosos no jeito de olhar. Os traços harmoniosos e delicados do rosto estão em perfeita harmonia com o restante do corpo. Tudo simetricamente proporcional, longe de apresentar indícios de desequilíbrio seja a nível mental, seja a nível artístico.

Dos quatro retratos de Ofélia, este é o único em que ela aparece olhando diretamente para o pintor e desafiando todos nós com o seu olhar. O olhar de Ofélia sugere agora um convite. É como se ela dissesse: vem, segue-me e decifra-me. Minha história não é tão óbvia assim. Desta vez ela está em primeiro plano e com uma vivacidade a toda prova. Assim, o pintor preenche com suas tintas uma das muitas lacunas que se encontram no texto shakesperiano e que ao longo destas últimas décadas a crítica tem tentado responder.

Conclusão

Muito ainda poderia ser levantado a partir das imagens analisadas. No entanto, pode-se afirmar que a maior contribuição deixada por estes artistas Pré-Rafaelitas foi o talento de chamar a atenção para Ofélia, colocando-a em primeiro plano nas suas pinturas e oferecendo-nos a possibilidade de enxergá-la por diferentes ângulos. Seja qual for a linguagem que se escolha para materializar a sua voz, uma coisa é certa: está longe o dia em que Ofélia irá se revelar por inteira. É este o seu encanto e o seu desafio ao longo deste *continuum* semiótico sempre em devir, no qual estamos inseridos. Lembremos que ela mesma nos advertiu **“nós sabemos o que somos, mas não o que poderemos vir a ser”**.

Referências Bibliográficas

- [1] BATE, Jonathan & RASMUSSEN, Eric (Ed). William Shakespeare: complete works. London: The Royal Shakesperian Company, 2007.
- [2] BLOOM, Harold. Hamlet: poema ilimitado. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- [3] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- [4] FISHER-LICHTE, Erika. The semiotics of theater. Bloomington;Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- [5] HARRISON, G.B. Shakespeare’s Tragedies. London: Routledge, 1966.

- [6] HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- [7] LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura. Vol. 06. São Paulo: Editora 34, 2004.
- [8] LOTMAN, Iúri. Ensaios de Semiótica Soviética. Lisboa: Horizonte, 1981.
- [9] PRAZ, Mario. Literatura e Artes Visuais. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultix, 1982.
- [10] SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism in Susanne L. Wofford (ed.), Hamlet. Boston: Bedford Books, 1994.

* NOTA

As citações de *Hamlet* (William Shakespeare), foram extraídas da tradução de Anna Amélia de Queiróz Carneiro de Mendonça, cujo texto integral se encontra no livro de Harold Bloom, citado nas referências bibliográficas.

Autor(es)

¹ Profa. Dra. Elinês de A. V. e Oliveira
Universidade Federal da Paraíba
eli.oliveira@uol.com.br