

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA SOBRE A MORTE DE OFÉLIA NA TRAGÉDIA, PINTURA E CINEMA: UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO DO FEMININO COM A MORTE

INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF OPHELIA'S DEATH IN TRAGEDY, PAINTING AND CINEMA: A REFLECTION ON THE RELATION BETWEEN THE FEMININE AND DEATH

Clarissa Loureiro Marinho BARBOSA¹
Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ²

RESUMO: Este trabalho discute a cena da morte de Ofélia, a partir das representações visuais dela na tragédia *Hamlet*, como uma manifestação artística proporcionadora de ressignificações singulares na pintura e no cinema. Para tanto, aborda o *corpus* – além da tragédia *Hamlet*, o quadro *Ophélie*, do pintor John Everett Millais, e o filme *Ophelia* (2018), da diretora Claire McCarthy – como escrituras (BARTHES, 2004) cujos sentidos se tornam móveis pelas relações que mantêm entre si. Assim, analisa-se a tradução intersemiótica (PLAZA, 2003) da tragédia para a pintura e da pintura para o cinema, observando-se como essas duas formas de intertextualidade (KRISTEVA, 1974) preservam a imagem poética (NITRINI, 2021), gerada pelo olhar estético do leitor sobre a morte de Ofélia. Dessa forma, as análises dos textos se dão, baseadas na visão da Literatura Comparada, enquanto um recurso crítico e analítico (CARVALHAL, 2006), em que os métodos se realizam pelas possíveis interpretações dos objetos. Acredita-se, portanto, que este trabalho se torna relevante porque dá protagonismo a Ofélias diferentes, que se assemelham por serem arquétipos comportamentais cuja beleza da morte atravessa séculos, sendo traduzida de modos distintos, segundo determinadas intenções de construções identitárias femininas.

PALAVRAS-CHAVE: Ofélia. Pintura. Tragédia. Cinema. Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT: This work discusses the death scene of Ophelia from the visual representations of her in the tragedy of Hamlet as a proportionate artistic manifestation of singular resignifications in painting and cinema. To do so, it addresses the corpus, namely beyond the tragedy Hamlet, the painting “Ophelia” of the painter John Everett Millais and the film Ophelia (2018) of the director Claire McCarthy as scriptures (BARTHES, 2004) whose senses become mobile because of the relationships it keeps between themselves. Thus, we analyze the intersemiotic translation (PLAZA, 2003) of tragedy for painting and from the painting for cinema, observing how these two forms of intertextuality (KRISTEVA, 1974) preserve the poetic image (NITRINI, 2021) generated by the reader’s aesthetic gaze on the death of Ophelia. Thus, the analysis of the texts are based on the view of Comparative Literature as a critical and analytical resource (CARVALHAL, 2006) in which the methods are performed by possible interpretations of the objects. It is believed, therefore, that this work becomes relevant because it gives

1. Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade de Pernambuco, campus Petrolina (UPE). Mestre e doutora em teoria da literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, UPFE. Tem pesquisas nas áreas de Literatura Comparada e Estudos Culturais. E-mail: clarissa.loureiro@upe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4640-2446>.

2. Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Sergipe. Membro Efetivo do Mestrado Interdisciplinar de Cinema, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: cjejapiassu4@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1449-3507>.

protagonism to different resembled Ophelias for being behavioral archetypes whose beauty of death crosses centuries, being translated in different ways because of certain intentions of female identity constructions.

KEYWORDS: Ophelia. Painting. Tragedy. Cinema. Intersemiotic Translation.

Introdução

Ofélia é uma heroína shakespeariana cuja ressignificação é produzida pelo lirismo existente na evasão de sua existência. Para tanto, esse trabalho busca discutir a realização da morte dessa personagem na tragédia *Hamlet*, no quadro e no filme *Ofélia* a fim de estudar como essa poeticidade do feminino é traduzida em linguagens distintas, cujo eixo comum é a recriação da relação mulher, natureza e morte. Assim, este artigo realiza-se tendo como alicerce os estudos da Literatura Comparada e seus desdobramentos.

Concebe-se a Literatura Comparada como um recurso analítico e interpretativo (CARVALHAL, 2006). Nesse sentido, “o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre” (CARVALHAL, 2006, p. 7). Trata-se, portanto, de uma crítica textual, focada nas singularidades dos textos e nas suas possíveis relações, analisadas em profundidade. Esse trabalho, portanto, debate a arquitetura estética e significativa da personagem Ofélia que engendra as relações tragédia/pintura e pintura/filme. Examina-se a forma como ocorrem essas relações entre linguagens, levando em conta dois procedimentos comparativos: a intertextualidade e a tradução intersemiótica, ambos pensados concomitantemente.

Esta proposta de crítica comparativa tem como base o argumento de que as “relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sígnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências” (CARVALHAL, 2006, p. 49). Para efetivação dessa premissa, este trabalho organiza-se nos seguintes tópicos: “A tradução de Ofélia da tragédia para a pintura: o lirismo do morrer feminino na Natureza” e “A criação de uma outra Ofélia pela tradução intersemiótica do quadro para o cinema: uma nova relação entre feminino e Natureza”. O primeiro tópico demonstra como a pintura ressignifica a imagem poético-literária do flutuar feminino sobre o rio/morte, pela imagem pictórica da morte de Ofélia envolta por um espaço natural de cunho intrinsecamente idílico e metafísico. Por outro lado, o segundo tópico analisa como a pintura proporciona novos sentidos à cena do filme *Ophelia*, à medida que é traduzida a imagem estática pictórica da relação mulher/Natureza para uma sequência cinematográfica que constituiu um novo sentido à tragédia hamletiana, pois, na adaptação fílmica, Ofélia não se suicida, visto que dissimula sua morte. Ambos os tópicos se identificam por focalizar a metaforização da loucura de Ofélia e também da sua simbiose com a Natureza, segundo novas perspectivas que dão um maior protagonismo para o arquétipo de Ofélia como propiciador de novas identidades femininas ao longo da história da mulher na arte.

Acredita-se que este trabalho possa contribuir com os estudos da Literatura Comparada e, mais precisamente, semióticos, por estabelecer uma relação literatura, pintura e cinema, levando em conta as ressignificações de identidades femininas, conforme suas relações com a natureza e a morte, em linguagens e tempos distintos.

1. A tradução de Ofélia da tragédia para a pintura: o lirismo do morrer feminino na Natureza

A premissa básica desse tópico é que a intertextualidade rege as relações semióticas existentes entre a peça *Hamlet* e o quadro *Ofélia*. O termo intertextualidade designa a “transposição de um ou vários sistemas de signos um no outro” (KRISTEVA, 1974, p. 74). Neste trabalho, considera-se que a pintura e texto abordados sejam um sistema de signos de conexões múltiplas, pois todo texto é um sistema de signos que também envolve uma rede de conexões (KRISTEVA, 1974). Este tópico enfoca a cena da morte de Ofélia no quadro como uma escritura réplica dessa mesma cena na tragédia. Nesse sentido, a pintura é um novo texto, gerado da reminiscência da tragédia, ou seja, evocação de sua escrita. E, ao mesmo tempo, é também um ato de somação, que é a transformação dessa escritura inicial (NITRINI, 2021).

Dessa forma, *Ophelia* remete a *Hamlet*, mas também passa a ter “um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação” (NITRINI, 2021, p. 163), o que não reduz os possíveis sentidos e textos que a pintura também pode provocar. No próximo tópico, o roteiro *Ofélia* se torna uma nova escritura réplica desse mesmo quadro, realizando novos significados em novas linguagens. Isso ocorre porque, numa perspectiva semiológica, todos os textos fazem parte de um vasto sistema em que não se privilegia nenhum código, mas uma relação de “hierarquia flutuante” entre as linguagens (BARTHES, 2004). Todo texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas em eterno diálogo (BARTHES, 2004). *Hamlet* é traduzido pelo quadro *Ofélia* que, por sua vez, se desdobra no filme *Ophelia*. As duas relações entre linguagens desse trabalho se identificam pela concepção de tradução, entendida, no seu sentido original, como levar, transportar, conduzir, fazer passar (NASCIMENTO, 2002). É uma transferência de uma ordem para outra que envolve uma relação indeterminada entre linguagens.

Na análise comparativa entre a tragédia e a pintura, *Hamlet* é o texto base para as possíveis ressignificações existentes em *Ofélia*. Para fundamentar este argumento, considera-se que a cena da morte de Ofélia, em *Hamlet*, mostre alguns resíduos de valores e de procedimentos estéticos da visão de tragédia existente na poética aristotélica, os quais sustentam a imagem poética dessa personagem, no quadro *Ofélia*. Embora, na tragédia, esta circunstância não seja encenada, e apenas verbalizada pela Rainha, a sua voz corrobora para a poetização do morrer feminino, que suscita pavor e compaixão (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997) nos espectadores/leitores, levando-os à catarse.

Entre todos os personagens de *Hamlet*, Ofélia é a única que não é corrompida pelos sentimentos de ambição ou vingança. Nessa perspectiva, aproxima-se da concepção de personagem trágica aristotélica, pois apresenta ações de caráter elevado (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997), podendo ser a ressignificação do conceito de virtuosos homens na metáfora da loucura sábia shakespeariana, sintetizada na sua fala: “Bem, graças a Deus. Dizem que a coruja era filha de um padeiro. Sabemos, senhor, o que somos, mas não o que viremos a ser. Deus assista na vossa mesa” (SHAKESPEARE, 2016, p. 467). Este discurso aparentemente ilógico dissimula uma das premissas mais filosóficas do teatro shakespeariano: a compreensão da instabilidade da condição da existência humana e, logo, a sua incredibilidade.

Dessa forma, a loucura de Ofélia se aproxima da de Hamlet em decorrência da própria “metaforização da insanidade”. Ambos se transvestem de loucos, conforme a necessidade de suas existências. Hamlet dissimula loucura para organizar e efetivar o seu plano de vingança. Em contrapartida, Ofélia incorpora, voluntária ou involuntariamente, a loucura, a fim de que sua pureza sobreviva, numa sociedade onde o maior privilégio é fingir, para se manter inócuo. É política da forma mais sutil e, por isso, poética. Numa sociedade patriarcal, onde o homem é considerado o eixo catalisador da estabilidade e integridade feminina, o assassinato do pai e do único irmão pelo pretendente a marido é, por si só, o homicídio da própria importância e função social da mulher. Ofélia atravessa a sua própria fatalidade social, abandonando a civilização e encontrando na Natureza a realização mais singular de sua feminilidade. Este encontro feminino com natureza assume a condição de uma imagem poética ambivalente na tragédia, porque há a história da relação da mulher com a Natureza.

Na história do Ocidente, são comuns os binômios mulher/natureza e homem/cultura. Nesse sentido, estamos diante de um padrão cultural desenvolvido por homens, que coloca no centro o sintagma cultura/razão/Homem, e, na margem, Natureza/subjectividade/Mulher (GARCIA, 2009). Eles já são desenvolvidos, na Grécia, pela relação mítica dos gêmeos Apolo/Civilização e Artêmis/Natureza. Na Idade Média, essa relação alcança uma abordagem misógina quando a Natureza passa a ser interpretada como demoníaca, reservando às mulheres integradas à Natureza a condição de bruxas, noivas do diabo (GARCIA, 2009).

Embora *Hamlet* seja uma obra do Renascimento que identifica a Natureza com o *locus amoenus*, proporcionador de sabedoria e de verdade, este texto se encontra impregnado de outros textos e culturas, de modo que a imagem do morrer de Ofélia se torna ambígua. E a sua linguagem, produtora de sua arquitetura formal, alcança a condição de matéria literária, no sentido bakhtiniano de unidade mínima da estrutura literária, que não se congela num ponto, num sentido fixo. Ao contrário, “constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior” (NITRINI, 2021, p. 159).

É notória, em *Hamlet*, a presença de um discurso religioso católico medieval. Isso é notado na cena 1, do ato 5 de *Hamlet*. Dois coveiros discutem sobre a causa da morte de Ofélia. O primeiro defende a ideia católica do afogamento como uma expressão do suicídio e, logo, heresia, impedidora dos ritos fúnebres e da sepultura cristã, presente na sua fala: “Deve ser enterrada em sepultura cristã aquela que buscou voluntariamente a salvação” (SHAKESPEARE, 2016, p. 83). Por outro lado, o segundo coveiro defende uma outra perspectiva sobre o afogamento: “Digo-te que deve; portanto, abre logo essa cova. O pontífice informou-se de tudo e deliberou que o enterro fosse cristão” (SHAKESPEARE, 2016, p. 83). Embora seja evidente a solidão de Ofélia, abandonada pelo Estado, pela Igreja e pela família, este confronto de discursos revela uma ambiguidade da sua própria morte, que vai muito além de um favorecimento social no sentido de sua condição aristocrática, configurando-se como uma imagem literária poética e, logo, plurivalente, plurideterminada e, com isso, distante de um discurso codificado (NITRINI, 2021). Observa-se no trecho abaixo a marca do duplo, própria à linguagem literária:

A RAINHA: Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens “dedos de defunto”. Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta.

LAERTES: Afogou-se, disseste?

A RAINHA: Afogou-se.
(SHAKESPEARE, 2016, p. 481)

Predomina, na passagem acima, a simbiose de Ofélia com a Natureza. Tanto que se soma à descrição do espaço a da personagem. Isso é reforçado pela naturalidade como são evocadas as ações de uma moça que, inicialmente, aparenta ser mais uma ninfa, cujos gestos leves estão em harmonia com a Natureza (LAWSON, 1910). Nesse sentido, as cantigas de Ofélia, o seu gesticular espontâneo no salgueiro e o banhar-se desatento no rio podem também indicar a sua identificação com a beleza de ninfas que atraíam viajantes com suas canções, danças ou banhos de riachos, em lugares sempre distantes das zonas urbanas. A personagem trágica possui essa mesma graciosidade despreziosa das náiades, que pode ser uma retomada renascentista da valorização grega da beleza virtuosa e, ao mesmo tempo, do discurso epicurista da Natureza como um paraíso proporcionador de sensações libertas.

A descrição de Ofélia, usando “grinaldas” de rainúnculos, margaridas, urtigas e flores de púrpura só reforça a imagem poética de ninfa “noiva” da Natureza, que não é imortal, mas que vive a imperturbável juventude espalhada pela Natureza. Como é sugerido no transbordar do “troféu de ervas” do seu corpo para as águas, quando recebe o esperado abraço do rio. Essa personificação das águas fluviais como sujeito desejado é esclarecida no fragmento: “como criatura ali nascida e feita para aquele elemento” (SHAKESPEARE, 2016, p. 481). Nessa perspectiva, Ofélia nasceu para ser parte integrante da Natureza, como o clímax de uma existência cuja morte não parece ser o propósito. No entanto, esta perspectiva renascentista clássica não é soberana, pois a “linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é duplo” (NITRINI, 2021, p. 159). Isso se dá visto que existe a “inserção da história e da sociedade no texto e do texto na sociedade” (NITRINI, 2021, p. 160).

A dramaturgia Elizabethana, da qual a obra de Shakespeare faz parte, concilia os mundos medieval e renascentista. Este trabalho enfatiza a persistência em *Hamlet* de um discurso de medo, culpa e castigo, inerente à possível lógica do suicídio como uma transgressão, não só moral, como de costumes. Esta premissa é baseada no discurso da Igreja Católica, a partir do século VI, de que o suicídio seria a causa da própria ruína do indivíduo (FERREIRA, 1989), sendo considerado um pecado mortal, comparado ao homicídio (BERTOLOTE, 2012).

A morte de Ofélia, provocada voluntária ou involuntariamente, pode ser interpretada como uma ação de subversão às regras, pois escapa aos interditos de mortes. Em outras palavras, a morte dessa personagem se torna polêmica, pois anula a interdição de Deus ou do Estado, enquanto donos do seu próprio corpo e da sua cidadania. A loucura, então, pode ser tratada como um gesto de transgressão e, logo, de libertação, pois a personagem está desatenta aos grilhões do bem viver ou bem morrer, ditados pelo Estado e pela Igreja. Por isso, não nota o quebrar dos galhos e o espalhar simultâneo das grinaldas e do vestido no rio, pois está entretida em seu próprio canto de sereia. Segundo esta visão, o canto de sereia é revertido no encantamento de sua própria feminilidade, reforçada pela emissão de cantigas, enquanto flutua e afunda, como expressão oral propriamente das mulheres.

As perspectivas medieval e renascentista se complementam e são avaliadas como possibilitadoras do lirismo sustentado pela imagem poética, realizada, seja pelo olhar renascentista de “noiva da Natureza”, seja pelo entrever medieval de “noiva da Morte”. Ambas interpretações se fundem na apreciação da “inocência do morrer” que arrebatava o leitor, emocionando-o por expressar a singeleza como um corpo de menina se deixa, gradativamente, ser absorvido pela Natureza, no esvair da única alma/psiquê pura do enredo, podendo ser um profético vislumbre de que aquela “Dinamarca” estaria fadada a autodestruir-se. E é este ponto convergente basilar da poeticidade ambígua da Morte de Ofélia que proporciona a sua tradução semiótica pelo quadro *Ofélia* de Sir John Everett Millais, concluída em 1851 e 1852. Como se nota abaixo:

Figura 1: Quadro *Ofélia*, de Sir John Everett Millais (1951-1952)



Antes de se estabelecer uma análise comparativa entre tragédia e quadro, faz-se necessário se explicar que *Hamlet* recebe, nesta fase do trabalho, uma abordagem semiótica que enfatiza a plurimodalidade e a multimídiaalidade das artes verbais, ampliando-se seu foco para incluir os vários contextos visuais e acústicos não verbais com os quais os textos literários também estão associados (SANTAELLA; NÖTH 2011). Defende-se, portanto, que há uma tradução intersemiótica da linguagem da tragédia para a da pintura, pois são relacionados signos icônicos e não icônicos, numa mesma cadeia semiótica, passando por um processo de transformação que envolve uma prática crítico-criativa (PLAZA, 2003). O que ocorre é uma tradução de um sistema para o outro, que envolve códigos e meios diferentes, os quais são ocasionadores de sentidos também diferentes. Se em *Hamlet* há um desenvolvimento de ações que criam uma imagem poética, por si só, dupla, o quadro *Ofélia* congela uma única ação do quadro: quando o vestido de Ofélia faz com que a personagem flutue e os elementos de grinalda sejam distribuídos num rio, como parte de uma Natureza protagonista. Neste sentido, a lógica do tempo, própria à Literatura, é substituída pelos limites do espaço e sua sobrevalorização dos corpos em suas qualidades visíveis (LESSING, 1986).

São os detalhes visuais do quadro que produzem sentidos próprios a ele, de modo que a apresentação das imagens de Ofélia e da Natureza são os elementos realizadores de uma nova conotação, dada à própria morte de Ofélia. E o cromatismo é fator determinante

nessa resignificação. Neste trabalho, focalizam-se três elementos desse quadro: a Natureza, o vestido e o corpo de Ofélia, analisados sequencialmente e numa relação de dependência recíproca. Em meio à vivacidade verde da Natureza, destaca-se a cor marrom de possíveis galhos ressecados do Salgueiro, provocadores da queda da personagem. Este estado aparentemente mórbido da flora prolonga-se para o rio, cuja cor, numa tonalidade de um marrom mais escuro, harmoniza-se com a imagem poética de “água chorosa”, dando a ela uma nova conotação sombria de pântano, cuja pigmentação confunde-se com a do vestido da personagem e com a paralisação do seu corpo. Portanto, há uma relação metonímica da personagem com a Natureza, pois a heroína torna-se parte integrante dela no seu aspecto mórbido, tão bem idealizado por John Everett Millais, enquanto participante da Irmandade Pré-Rafaelita, que se dedicava à representação da realidade visível segundo uma perspectiva espiritual de recuperação da pureza e claridade que caracterizavam algumas das pinturas medievais anteriores ao pintor renascentista Rafael.

Das motivações da Irmandade Pré-Rafaelista, destacam-se dois temas no quadro *Ofélia*: a recriação de personagens retirados da Literatura e a sublimação de algumas delas, numa aspiração a uma beleza, realizada segundo a representação além do visível, com uma intensa conotação espiritual (HINDLEY, 1982). Embora o quadro aparente ser uma fotografia de uma realidade construída em *Hamlet*, essa aparente verossimilhança é dissolvida pela oposição paralisação da Natureza/personagem à ação vivaz existente na tragédia. Um detalhe ainda mais importante pode ser observado na paralisação dos gestos e da face de Ofélia, antes associados ao dançar e ao cantar, no texto literário. Essa aparente imobilidade possibilita novos significados inexistentes em *Hamlet*. Os braços abertos da personagem, com as mãos viradas para cima, revelam uma possível prostração, que pode indicar um gesto religioso de aceitação do seu destino, realizado segundo o processo de sublimação. A face pálida e a boca aberta comprovam esse argumento, pois sugerem que Ofélia vivencia o orgasmo da morte, num êxtase erótico que só evidencia o prazer do espírito em libertar-se dos grilhões do corpo. A Ofélia do quadro dialoga com a Ofélia da tragédia quando ambas vivenciam um tipo de libertação em harmonia com a Natureza. Em nenhum dos textos há uma alusão a uma possível inquietude sentida pela personagem, mas ela está implícita em seus subtextos, quando a morte passa a ser uma cura da solidão existencial da pureza, em meio à metáfora de que existe algo podre no reino da Dinamarca.

Dessa forma, *Hamlet* se torna uma escritura revisitada pelo quadro *Ofélia*, que resgata o sentido positivo da morte, dado pelos românticos como uma libertação da vida, numa clara exaltação da beleza mórbida da mulher como anjo puro, fadado aos céus. No próximo tópico, será discutido como o mesmo quadro *Ophelia* se torna uma escritura que será texto base para as novas resignificações dadas pelo filme homônimo.

2. A criação de uma outra Ofélia pela tradução intersemiótica do quadro para o cinema: uma nova relação entre feminino e Natureza

Este tópico se detém na criação de uma nova Ofélia, observada na tradução intersemiótica do quadro *Ophelia* para o filme, intitulado com o mesmo nome. Para tanto, analisa-se a relevância da câmera na constituição de planos e do mise-en-scène, enquanto reveladores de pontos de contato com a pintura e, ao mesmo tempo, de um novo eixo significativo, realizado pelas novas ações da Ofélia do filme, que são bem diferentes das praticadas pela personagem shakespeariana.

Para se estabelecer um estudo comparativo entre o quadro e o filme, é necessário compreender que ambos se articulam por se expressarem através de imagens identificadas por submeterem à unidade a pluralidade do real. Nesse sentido, toda imagem pode conter inúmeros significados, ainda que contrários entre si. É o que acontece com a imagem poética do quadro *Ofélia*, cuja sugestão de aceitação da morte é revisitada pelo filme como apenas um adormecer com uma finalidade transgressora. Isso se dá porque a imagem passa a ser representada pela câmera, cuja parcialidade emprega gestos sutis que afastam a relação de Ofélia com a Natureza, encontrada na pintura e na tragédia *Hamlet*.

O filme *Ofélia* é uma tradução intersemiótica do romance *Ofélia*, desenvolvido pela autora Lisa Klein. Nessa narrativa literária, a escritora recria a importância de Ofélia na obra *Hamlet*, quando relata a mesma história segundo a sua perspectiva. O que é observado é a alteração da relação da personagem com a Natureza no filme. Essa é espaço de refúgio e de encontro de Ofélia com Hamlet e, sobretudo, de transgressão, ocorrida quando o flutuar da donzela nas águas do rio torna-se um ato de dissimulação, usado como artifício de empoderamento e de emancipação. Nessa perspectiva, a relação pintura/cinema se caracteriza como um traduzir criativamente, pois há uma interligação de estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 2003). Na morte de Ofélia do filme, Claire McCarthy recodifica e transmite uma mensagem recebida do quadro. A sua tradução intersemiótica envolve duas mensagens díspares, em dois códigos diferentes: a libertação pelo morrer no quadro e a emancipação feminina pela dissimulação da morte. Ambas se identificam pela importância da Natureza na resignificação poética da existência de Ofélia, já que são novas escrituras-réplicas do texto base *Hamlet*.

No filme, Ofélia bebe uma poção dissimuladora da morte. E correndo de uma perseguição executada por soldados do rei, tio de Hamlet, acaba por se jogar no riacho, adormecendo e flutuando sobre as suas águas. A câmera capta o olhar da rainha sobre o corpo desfalecido, retomando a sua importância de narradora na tragédia sobre a morte da personagem. Esse trabalho se deterá no enquadramento da câmera sobre o corpo de Ofélia e na identificação do feminino com a Natureza. Como se nota abaixo:

Figura 2: Frame do filme *Ophelia*, de Claire McCarthy (2018)



Na composição de um filme, os planos representam uma espécie de “gramática de imagens”. Eles “criam uma lógica sintática imagética para a composição de uma narrativa audiovisual” (ANDRADE, 2013, p. 83). Por isso, “são funcionais para se estabelecer uma comunicação sobre o que se quer em termos de imagens” (ANDRADE, 2013, p. 83). Na cena exposta acima, o plano geral está a serviço da apresentação de uma imagem que apresenta alguns pontos de contato com o quadro *Ofélia*: a palidez do rosto, o cabelo ruivo, a cor do vestido e uma das mãos a segurar os arbustos. Todos esses elementos remetem a um desfalecimento que apresenta um duplo sentido: a aparente morte segundo o olhar da rainha e a dissimulação da morte, pretendida pela personagem. Assim, a diretora preserva o sentido poético que une o quadro e a tragédia. E, ao mesmo tempo, faz uma alusão à dissimulação de Julieta de fingir a morte para também ludibriar uma corte, presente em *Romeu e Julieta*. Dessa forma, retoma outro aspecto das tragédias shakespearianas: a capacidade de alguns personagens usarem a dissimulação para realizarem seus próprios destinos, numa clara diferença em relação ao teatro grego.

Outro traço diferente em relação ao quadro e à tragédia é a presença de uma vitória-régia próxima ao corpo da personagem, como um elemento da *mise-em-scène*, responsável pelo “conteúdo dramático, a sonoplastia, o cenário, o figurino, a maquiagem e a atuação” (TURNER, 1997, p. 118). Na cultura inglesa, a vitória-régia recebeu este nome em homenagem à rainha Vitória, sendo cultivada em seus jardins. O que pode ser uma alusão à força feminina em conjugação com as águas doces e com a própria planta. A cor esverdeada das águas reforça o sentido paradisíaco do lugar, colocando-se em evidência a dramaticidade do espaço paisagístico como mais um fator poético de sobrevalorização do feminino. E a iluminação aparece como um fator

de ênfase dessa poeticidade, pois quando enfatiza as cores da Natureza, da pele e do vestido da personagem, ela fornece um estado emocional (TURNER, 1997) de conjugação da mulher com a Natureza, dirigindo a atenção do espectador para uma intensa beleza, proporcionadora também de uma catarse.

É certo que no filme *Ophelia* ocorra um discurso feminista ausente na tragédia e no quadro. Cada manifestação está inserida em seu tempo e em seu contexto sociocultural. Contudo, este trabalho foca na universalidade poética da morte de Ofélia, cujo efeito atravessa séculos pelo prazer estético causado pela sincronia entre o arquétipo do feminino e a representação do espaço natural enquanto imaginário de uma beleza intocada. A transgressão existente na dissimulação de morte da personagem inspira mulheres hoje a serem construtoras de suas próprias existências, mas também resgata a relação particular da mulher com a Natureza como um traço feminino, ressignificado conforme os discursos ideológicos que o sustentam. Tudo isso só confirma a marca das manifestações artísticas de serem escrituras enquanto textos feitos de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas em eterno diálogo (BARTHES, 2004). Por isso, “é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). E, assim, Ofélia se eterniza, mudando e, ao mesmo tempo, sendo ela mesma.

Considerações finais

Este trabalho demonstra como os estudos comparativos se tornam um excelente recurso de crítica literária e cinematográfica ao proporcionar reflexões que vão além de mero comparativismo de linguagens. A relação tragédia/quadro e quadro/cinema não se limita a uma dicotomia, pois essas linguagens são abordadas como escrituras enquanto parte de um tecido de relações bastante flexível que envolve discursos de seu tempo, de seu contexto e de outros. E essa mobilidade liberta a personagem Ofélia do estereótipo, fazendo dela uma catalisadora de identidades femininas que, algumas vezes, se correspondem, em outras, se afastam, legitimando a polissemia própria à imagem poética que se permite ser traduzida com linguagens e propósito diferentes, sem perder a sua singularidade de envolver e de emocionar diferentes leitores e espectadores.

Referências

- ANDRADE, Matheus. *REC – uma iniciação à filmagem*. João Pessoa: Ideia, 2013.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERTOLETE, J. M. *O suicídio e sua prevenção*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.



- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: O dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GARCIA, Lorely. A Relação Mulher e Natureza: laços e nós enredados na teia da vida. *Gaia Scientia*. [s.l.], v. 3, n. 1, p. 11-16, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/gaia/article/view/3338>.
- HINDLEY, Geoffrey. *O Grande Livro da Arte – Tesouros artísticos dos Mundo, Verbo*. Lisboa/São Paulo, 1982.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAWSON, John Cuthbert. *Folclore Grego Moderno e Religião Grega Antiga*. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1910.
- LESSING, G. E. *Laokoon-oderüber die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam, 1986.
- MILLAIS, J. E. *Ofélia*. 1851-1852. Pintura. Óleo sobre tela. 76,2cm x 111,8cm.
- NASCIMENTO, E. *Ângulos & outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2002.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.
- OPHELIA. Direção de Claire McCarthy. EUA. 2018. 114min.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. Poesia e outras artes. *Cadernos de Semiótica aplicada*. [s.l.] v. 9, n. 2, dezembro de 2011. DOI: <https://doi.org/10.21709/casa.v9i2.4725>.
- TURNER, Gramae. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus. 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.