

Ofélia, a invisível

Ophelia's invisibility

Lawrence Flores Pereira

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Kathrin Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148556344>

Resumo: Este artigo trata da bem conhecida apreensão de Ofélia como personagem opaco e invisível em *Hamlet* de William Shakespeare. A elaboração mais sutil e implícita do caráter de Ofélia exige um olhar mais aguçado que deduz seu modo de ser das relações com outros personagens. Abordamos as resistências a esse trabalho de leitura - resistências essas que levaram as personagens dentro da peça, a crítica e artistas plásticos a envolver Ofélia num halo de beleza mítica e num mistério mudo. Lançando mão de uma série de estudos recentes que abordam o destino das figuras femininas, investigamos a sutil trama de discursos e retóricas que ocultam o que essa personagem é ou poderia ter sido, se tivesse conseguido se liberar da tutela discursiva que fixava as mulheres renascentistas no reduzido e sofrido espaço delimitado pela sociedade patriarcal.

Palavras chaves: Shakespeare. Ofélia. Retórica. Gênero.

Abstract: This article focuses on the opaque image of Ophelia - her relative “invisibility” within the tragedy - in order to show the subtle and implicit elaboration of Ophelia’s character, which Shakespeare weaves between the lines of other characters’ speeches. This implicit style requires a keen eye on the part of the reader, a requirement which has so far met with considerable resistance. The impossibility of seeing Ophelia herself is quite clear inside the play, in the critical approaches (with the exception of recent feminist theory) and in the reception of the play by painters. Most readers tend to wrap Ophelia in a halo of mythical beauty and a silent mystery. Using a series of recent studies that address the fate of female figures, we investigate the subtle plot of discourses and rhetoric that conceal what this character is or could have been, if she had managed to free herself from the discursive tutelage that fixed Renaissance women in the reduced and suffering space mapped out for them by patriarchal society.

Keywords: Shakespeare. Ophelia. Rhetoric. Gender.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

72

No seu seminário de 1959, Lacan faz a promessa de falar de Ofélia, porém sem mantê-la¹. Como se sabe, o seminário será em grande parte uma investigação sobre Hamlet, o personagem, e Ofélia surge no ensaio de modo muito convencional e previsível. Ela ocupará, no seminário, o lugar de objeto – o “objeto Ofélia”. De subjetividade livre, a jovem ali está como uma figuração que está “ligada para sempre, por séculos, à figura de Hamlet”². Essa relação de servidão identitária a torna uma personagem pouco definida: ser a ser moldado por meio de restrições, conselhos, ser instrumentado, ou ainda uma espécie de tela sobre a qual se projetam as idealizações apaziguantes de cada um. Esse deslize talvez tenha repetido o que ocorreu com muitos críticos que viram seu olhar a um tempo atraído e desviado da personagem e de seu destino.

Não que a crítica não tenha reconhecido os efeitos terríveis da trajetória de Ofélia. Se fizesse algum sentido defini-la dentro dos paradigmas da *Poética* aristotélica sobre o agente trágico, seria a custo considerada um agente trágico, primeiro porque não *age*, segundo porque sua morte produz apenas indignação. Após um primeiro momento ingênuo da crítica, que buscou alçar a personagem a uma posição trágica e heroica, a nova crítica renovou a indagação sobre seu papel na peça. Annette Kolodny lembrou que “é uma imposição de alto nível pedir ao espectador que atente para os sofrimentos de Ofélia numa cena, quando, antes, ele havia tão confortavelmente fixado os olhos em Hamlet”³. Não conseguimos apreender com alguma precisão o “contorno da alma” de Ofélia, o “caráter”. A voz predominante é a de Hamlet, ofuscante, onipresente, julgadora e autojulgadora. Ele fala da impotência, da covardia (sua), de empreendimentos baldados pela consciência. Vê deficiência em si mesmo, porém, por isso mesmo, é mais fascinante. Quanto aos outros, falam muito, são sujeitos densos, analíticos, reflexivos, manipulativos e: volitivos. A exceção é Ofélia. Sua forma estilizada de se expressar raramente nos transmite a impressão de que carrega uma “intenção”. Conhecemos Shakespeare e suas técnicas: ele sabe adensar um caráter e, quando não o faz, podemos estar certos de que produziu de propósito tal opacidade. A linguagem de Ofélia é hiper-estilizada. Por exemplo,

1 Lacan, *Hamlet por Lacan*, 7.

2 *Ibidem*.

3 Kolodny, “Dancing through the Minefield”, 7.

quando fala, submissa e obediente, com Polônio, que, por sua vez, fala a linguagem azeitada do cortesão sabido. A linguagem de Ofélia é estilizada também no sentido que ela ainda não floresceu para a espontaneidade e a iniciativa.

Laurence Olivier comentou que, em sua performance cinematográfica de Hamlet, escolhera apresentar sua história através dos olhos e da imaginação de Hamlet⁴. Escolhas como esta - que fixam aquilo que a narratologia chama de “ponto de vista” ou “foco” - colocam, sem dúvida, muitos personagens como Ofélia (quase sempre femininos) numa situação de déficit ao nível da presença cênica. Elisabeth Bronfen assinalou, a propósito de um problema afim, que a morte feminina, por ser tão familiar e tão evidente, torna-nos cegos para a ubiquidade de sua representação em imagens e sinais mais sutis. “Though in a plethora of representations feminine death is perfectly visible we only see it with some difficulty”⁵. A formulação é curiosa, difícil de compreender, mas acrescentaria que a tendência maior, na apreciação dessa morte, é a sua simbolização imediata e a necessidade de transferir a crueza da experiência de vislumbrar a morte (feminina) para o domínio do simbólico. A dispersão simbólica e alusiva usurpa a presença real e impactante.

Esta condição ou ainda este traço de Ofélia produz uma impressão muito particular nos leitores. De um lado, certa opacidade que é mesmo anterior ao seu enlouquecimento. Ela é visível, até hipervisível, sobretudo na loucura, mas, como sempre na loucura e no suicídio, não conseguimos vê-la “por dentro”, não conseguimos compreender as razões do seu desespero, ainda que possamos lançar hipóteses sobre sua morte. Esta impressão vem de vários traços estilísticos: sua fala cortesã segue os moldes do *fine-amour*, do “courtly love” - ou daquele idealismo platônico tão presente na estilística dos sonetistas do período. A cada fala ou declaração sua temos a impressão de que ela está de algum modo desconectada do chão dos fatos corriqueiros. Observar sua conversa com o pai, já na cena 3, após a despedida de Laertes, vale por um estudo estilístico do uso da tonalidade na peça. Ela fala o dialeto de sonetistas elisabetanos e pré-elisabetanos, sempre mantendo um teor moral, contrastando com as vulgaridades desconfiadas lançadas por Polônio. Essa linguagem decantada não é apenas um ornamento poético em Ofélia, mas transformou-se

4 Rutter, “Snatched Bodies”, 299.

5 Bronfen, *Over Her Dead Body*, 208.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

74

em sua própria essência. Sinais da solidez desta sua crença “platônica” ou “pastoral” revelam-se na curiosa discussão que tem Hamlet na “cena do convento”. Ali Hamlet lança seus paradoxos de cortês mais experiente e vivido, tentando minar a identidade feita de beleza e honestidade que a alta cultura do período acalenta para as mulheres, seguindo a tradição neoplatônica. Mas Ofélia, demonstrando alguma surpresa ingênua, contesta-o com uma pergunta que, na sua própria forma nobre e elegante (*Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência?*), soa como uma réplica em alguma discussão poética de galantes e amorosos. Ofélia não entende as coisas que estão fora do cosmo amoroso-platônico, e podemos vê-la sem esforço, à distância, rodeada por comportamentos cínicos e céticos cuja natureza ela ignora.

Por que, então, Ofélia fica na sombra? Esta questão recebeu até hoje inúmeras respostas. Se Ofélia é invisível, nem por isso a crítica desanimou. Um dos projetos mais interessantes, por transpor as fronteiras estéticas do período, observa a persistência semiótica e imaginária do corpo de Ofélia, dissolvido, idealizado na história pictórica do Ocidente. Elaine Showalter acompanha a reincidência da imago da “bela morte” feminina – e também das contínuas releituras da loucura de Ofélia: um caso curiosíssimo é a súbita paixão de Hector Berlioz, com vinte e três anos de idade, pela atriz Harriet Smithson que encarnou em Paris uma Ofélia gótica, sexualizada, que levou o público parisiense à loucura com seus gestos trabalhados e seu penteado “à la folle”⁶. Ora, Shakespeare talvez não tenha oferecido tão pouco assim, e a cena da despedida de Laertes nos faz entender que ela é e sempre foi objeto de uma violência brutal (do Pai) e gentilmente hipócrita (de Laertes). A cena, muitos leitores ingênuos consideram-na uma anomalia na peça, um destes excessos típicos de Shakespeare. Ela revela como a subjetividade de Ofélia é solapada, desfigurada, destituída, cortando rente o florescimento de sua liberdade e impedindo-a de fazer aquilo que Julieta e Desdêmona fizeram: agir e sentir em nome próprio. Os olhos do pai e do irmão a controlam por inteiro. Ela nem mesmo conta com os escapes que tantas das heroínas de Shakespeare tiveram: a ama, a presença materna, a amiga, a aconselhá-la, confortá-la. Terrível esta solidão de Ofélia, solidão que se reflete no seu próprio modo de perceber: como se a inexperiência para a vida e a ausência de

6 Showalter, “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”.

qualquer sororidade ou carinho materno por perto a tivesse deixado somente com a possibilidade da idealização moral, a criação de um mundo imaginário e feérico que explodirá em sua agônica loucura.

Ainda assim, a verdadeira Ofélia estaria perdida, não houvesse alguns críticos feministas que trataram de resgatá-la, assumindo o papel de advogado, reconstituindo a sua “história”, do mesmo modo como um advogado representa um cliente: a crítica deveria fazer o papel de “Horatia, divulgando, neste mundo brutal a ela e a sua causa a(os) insatisfeito(as)”⁷.

Essa tentativa meritória – seria ela apenas a fantasia de que se possa resgatar uma “personalidade” e uma biografia para Ofélia, uma trajetória que, afinal, mal pode ser adivinhada? Pois a vida pregressa de Ofélia é, para a maioria dos críticos, um enigma, um dilema para ela própria e para o próprio Shakespeare. Carol Neely se faz a pergunta um pouco desajeitada sobre onde está a história *dela* – uma pergunta que atíça a resposta atual: a estória está toda ali e não poderia ter sido melhor contada... para quem quiser ver a narrativa mais sutil a seu respeito. Lee Edwards chegará ao ponto de dizer que é impossível essa reconstituição: “Podemos imaginar a estória de Hamlet sem Ofélia, mas Ofélia não possui nenhuma história sem Hamlet”⁸. No entanto cabe dizer: ela possui, sim, uma história, a história das vítimas que não resistiram e que, portanto, suicidando-se, legam para os outros a lógica que as levou à morte – essa tarefa pesada do legado dos suicidas – sua acusação muda contra a comunidade que tornou suas vidas impossíveis – é, sem dúvida uma das razões para as sanções e leis contra o suicídio. O centro instável do problema que unifica nossas dúvidas sobre as relações entre representação, repressão e sexualidade em Shakespeare estaria no fato de que o caso Ofélia parece confirmar, para usar uma expressão talvez imprecisa, que é impossível representar o feminino dentro do discurso patriarcal, salvo pelo “registro da loucura, da incoerência, da fluidez e do silêncio”⁹? Elaine Showalter lembra que, na crítica teórica francesa, calcada sobre concepções freudianas, “o feminino ou a ‘mulher’ é aquilo que escapa à representação na linguagem e no simbolismo patriarcal; mantém-se no lado da negatividade, da ausência e da falta. Em comparação com Hamlet, Ofélia é certamente uma criatura da falta”¹⁰.

7 Ibidem, 78.

8 Edwards, “The Labors of Psyche”, 36.

9 Showalter, “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”, 78.

10 Ibidem.

Esta falta está em tudo, sobretudo porque somos absorvidos pela “presença” ou ainda a onipresença histriônica de Hamlet. A lacuna, por outro lado, pode ser sublinhada metalinguisticamente no texto, como é o caso da “Mousetrap scene” (Cena da ratoeira), em que Ofélia diz a Hamlet: “Eu não penso nada, meu senhor” (*I think nothing, my lord*). Hamlet joga com as palavras de Ofélia.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

HAMLET

That’s a fair thought to lie between maids’ legs.

OPHELIA

What is, my lord?

HAMLET

Nothing¹¹.

76

Ora, “nothing” no linguajar elisabetano pode significar vagina, e o tema do “nothing” associado ao “buraco”, ao “vácuo” simbólico feminino reaparecerá sempre de modo jocoso na peça¹². Quando Hamlet pergunta ao coveiro quem será enterrado na cova (de Ofélia), aquele responde de modo ambivalente, depois de inúmeros equívocos e jogos de palavras que circunscrevem o domínio do vazio: a cova de Ofélia, o vazio, o fato de o coveiro estar “dentro” e fora do “buraco”. Esse horror de não ter nada para ver (Irigaray) encontra-se nos mais diversos exemplos de “nadificação” de Ofélia. Eles não se originam apenas nas opiniões masculinas, mas a própria Gertrude diz, em certo momento, que “a fala dela é nada” (*her speech is nothing*).

Privada de pensamento, sexualidade, linguagem, a história de Ofélia torna-se a história do O – o zero, o círculo vazio ou mistério da diferença feminina, a cifra da sexualidade feminina a ser decifrada pela interpretação feminista¹³.

Se não é possível *refazer* Ofélia no sentido de reerguer e delinear sua personalidade, como já se assinalou, é importante demarcar o que se pode saber acerca dela. Há vários estágios de apreensão que contrastam com o fato de seu significativo silenciamento e sua assimilação à opacidade formal. Reconstituí-la é difícil por razões até

11 Shakespeare, *Hamlet*, 3.2.117-9.

12 Williams, *Shakespeare’s Sexual Language*, 219.

13 Showalter, “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”, 79.

mesmo estruturais da peça. Talvez se possa aplicar ao caso Ofélia, aquilo que Eliot, em *Hamlet and His Problems*, expressou com relação a Hamlet: que “a estupefação (*bafflement*) de Hamlet ante a ausência de um equivalente objetivo para seus sentimentos é um prolongamento da estupefação de seu criador em face do seu problema artístico”¹⁴. Na sua posição estrutural, Ofélia é uma figura que se entrevê *em negativo* como se vê um perfil deixado pela pressão que um selo alheio deixou sobre sua figura obediente e moldável. Sua personagem vitimizadora mostra como a incompreensão do sofrimento (feminino) deu lugar à idealização estética e poética desse personagem (primeiro, dentro da peça, através do olhar que outros personagens impotentes lançam sobre ela, um olhar que posteriormente conduziu à recepção de Ofélia nas artes plásticas posteriores). Ofélia traz as marcas dessas escolhas defensivas e redutoras: aparece como eternamente jovem e belamente entregue, como idealização figura simbolicamente saturada. Assim, ela recebe um estatuto estético dúbio, pois Shakespeare faz com que os olhares e vozes alheios abafem a voz e as posturas dela, anexando-as aos registros afetivos e artísticos “formais” dos outros personagens. Em outras palavras, a Ofélia “vivamente” humana no registro da vítima e do sofrimento que lhe é imposto sobretudo pelos personagens masculinos é obrigada a carregar o semblante vivamente simbólico e “fantasioso” no qual os olhares alheios a envolvem. A dimensão mimética desse personagem – sua história de repressão – resulta da violenta oscilação entre idealização e difamação aviltante. E esse movimento opressivo, proveniente da fala dos outros personagens, termina sendo reproduzido no foro íntimo de Ofélia, na própria forma da loucura e da fala artificial de Ofélia.

Onde as falas alheias (em particular de Hamlet e de Polônio) passam das imagens idealizadas às chulas, a fala de Ofélia oscila entre o sublime e o ingênuo, entre o genuíno e o ideal. No seu percurso dramático, tudo se passa como se Ofélia vivesse no interior da redoma *dessa* linguagem da corte, presa nas suas dicotomias e nos fantasmas instáveis dos seus potenciais tutores. As simbolizações inconsistentes que ela produz, e que ajudam a torná-la tão inconsistente e pouco palpável, resultam das inconsistências, incertezas e medos dos demais personagens que se arrogam o poder de dizer o que e como Ofélia é ou deveria ser.

14 Eliot, *The Sacred Wood*.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

78

É nesses moldes negativos que Shakespeare nos ofereceu vários roteiros que contam de modo sutil e implícito sua história de enlouquecimento. Essa loucura, longe de ser uma simples reação à morte do pai, possui uma gramática simbólica oriunda de um subtexto de sinais e traços cunhados nos diálogos que precedem. Entre estes roteiros fragmentários alinhavados por vários personagens – Hamlet, Polônio, Laerte – o mais terrível é o da implantação do medo sexual, que reemergirá, mais tarde na peça, na forma dos cânticos “loucos” de Ofélia. Shakespeare ofereceu não um roteiro lógico, mas sugestivo: o que o pai e o irmão dizem à jovem, no início da peça – na forma de admoestações à castidade e enumeração dos perigos de sedução –, reemerge como um pesadelo desarticulado, que mostra a fusão lírica de conteúdos aparentemente absurdos, mas que se compõem dos elementos dessas falas alheias.

O início da insuflação é a bem conhecida terceira cena do primeiro ato, quando Ofélia aparece ao lado de seu irmão e de seu pai. É neste momento que signos de angústia sexual, de temor de desonra são implantados – fantasmas que visivelmente assombram os homens e que posteriormente irão assombrar Ofélia. Pela fala de Laertes descobrimos que Hamlet a tem solicitado com seus “frívolos favores”. O irmão é no início grosseiro, interpreta, sem saber muito, os “avanços” de Hamlet como meros jogos de sedução juvenis, com a óbvia intenção de destruir para a irmã a imagem cavalheiresca, nobre e galante do jovem. Quando, porém, Ofélia, espantada, dá sinais de indignação ferida (“só isto?”), o irmão corrige sua retórica, e assume um tom habilidoso.

Laertes decide insinuar para a irmã que, por razões da própria natureza principesca de Hamlet, este não “possui” a sua vontade (e o seu desejo). É ao final de seu discurso que Laertes mostra seu talento de insinuação. Com que destilação escamoteada ele semeia o temor em sua irmã, dizendo que ela deve ficar fora do alcance das próprias afeições e que “o caruncho corrói os grãos da primavera muitas vezes bem antes do broto eclodir”. (I.iii. VV. 33-42) Na imagística shakespeariana, alguns dos termos usados por Laertes como “o líquido morno”, o “orvalho juvenil”, os “surto de contágio” e o “caruncho” – são sugestões de contaminação sexual que ameaçam com consequências fatais a integridade moral e física da moça virgem. A virtude, pureza e castidade, por outro lado, são apresentadas como impotentes diante dos “golpes da calúnia”. O menor deslize, e eis que a honra e tudo o mais se vão! O espaço de liberdade reservado a Ofélia não só é restrito, mas se parece mais com uma corda

bamba na qual todo movimento leva à queda fatal – instilando uma sensação de vertigem que explica o medo e o pesar ressoando mais tarde em suas canções. A hábil condução dos diálogos de Shakespeare oferece uma anatomia da “implantação” oculta, muito semelhante ao processo nefasto das sugestões de Iago para Otelo. A obsessiva didática nesse longo diálogo com o irmão enxerta em Ofélia uma culpa antecipada e fantasmática, que se intensificará com a rude admoestação que Polônio faz à filha algumas linhas adiante. Em ambos os diálogos, Ofélia fala como moça pura, ingenuamente voltada para os ideais mais altos, ao passo que o pai se revela ser nada além de um malabarista da palavra cortês – grosseiro e talvez pervertido pela corrupção do poder.

Nesse contexto das advertências a respeito das supostas más intenções de Hamlet talvez seja útil lembrar as cartas de amor que Polônio receberá mais tarde das mãos de Ofélia. Essas cartas são juras de amor que uma mente ingênua compreenderá como expressão genuína de um grande sentimento verdadeiro. Apenas a experiência dos interesses do poder, das intrigas e maldades da Corte detectará aqui e ali alguma palavra ambígua que pode (ou não!) revelar a intenção irônica de quem zomba dos sentimentos e da credulidade da jovem. Shakespeare deixa em aberto – o leitor terá de sopesar e decidir – se Hamlet sempre foi um cortesão cínico ou se ele se transformou nesse jovem melancólico e rancoroso. Pois as cartas permitem também vê-lo no início (antes da ação dramática) como um amante genuíno cuja transformação em ironista cínico se deve ao trauma de aprender no encontro com o fantasma do assassinato do pai, o que suscita o violento ressentimento com as rápidas segundas bodas da mãe e uma onda de fantasias a respeito da sensualidade pervertida das mulheres – mesmo das mais idealizadas.

Mas voltemos ao discurso insinuante e aos conselhos de Laertes, que talvez sejam bem intencionados, porém têm um impacto assustador sobre a irmã – um efeito de inquietação moral bem mais pavoroso do que a linguagem interesseira e caduca de Polônio. Tudo o que Laertes diz penetra fundo na consciência dessa jovem “impressionável” – justamente porque ela é tão ingênua e genuinamente pura. Laertes domina com muita sutileza a manipulação através de sugestões e sabe explorar o poder da obscuridade sobre as almas ingênuas.

A implantação do temor e da desconfiança encontrará ressonância em quase todos os momentos dramáticos que Ofélia enfrentará. Na cena 2.2, Hamlet lança suspeitas sobre sua honra, aludindo à “carni-

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

80

ça boa de beijar”. Polônio maquinará um plano para espionar Hamlet, que consiste em “jogar-lhe (to loose) minha filha”, enquanto ele (com Cláudio), escondido, escuta o diálogo entre os jovens. A sugestão é que Polônio entrega sua filha a uma espécie de prostituição palaciana consentida cuja indecência se intensifica pela presença do pai, transformado num espectador. Depois de ouvir as admoestações do irmão que ama, como ela não poderia se sentir abusada – pelo próprio pai! – e vergonhosamente exposta ao tratamento rude e insinuante de Hamlet! Basta para o leitor transportar-se de volta para o rigoroso código de honra e respeitabilidade das mulheres elizabetanas, para sentir a agonia que aí já se insinua no coração de Ofélia.

Eis o pano de fundo para a violenta cena em que Hamlet lhe recomenda recolher-se num convento – extraordinária crueldade que multiplica o terror de Ofélia, ainda mais que o carrasco de sua consciência é a mesma pessoa pela qual ela sentiu verdadeira inclinação amorosa – um sentimento que todos os seus tutores condenam. Eles o condenam porque a experiência parece ter ensinado que seria impossível distinguir o amor da lascívia. As suspeitas sexuais são, de modo incongruente, reforçadas por Hamlet, e os interlocutores são como mônadas que falam dialetos diferentes. Ele não se contenta em acusar Ofélia de assumir uma conduta suspeita, mas desfigura, por meio de paradoxos, o discurso cortês, amoroso e platônico da jovem. A identidade inicial de Ofélia, feita de honestidade e beleza, dava corpo e alma ao ideal feminino da filosofia do Renascimento; mas essa pristina integridade sofre tais abalos sob os contínuos ataques do príncipe, que Ofélia se sente esmagada por um moinho de obrigações contraditórias: “Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza.” Obrigada a aparecer diante de Hamlet e na Corte (pelos mandamentos paternos!) ela se vê desqualificada pelos sofismas cruéis que ama. A combinação entre decência e beleza – versão renascentista do *kaloskagathos* grego – tornou-se insustentável no mundo pecaminoso de Elsinor. Nem um anjo que descesse do céu resistiria às maldosas brincadeiras de Hamlet satirizando o binômio platônico, acrescentando que sua negação da unidade entre beleza e bondade já foi “um paradoxo, mas os tempos o comprovam”¹⁵. A cena traz acusações mais explícitas ao decoro e à conduta (sexual) de Ofélia, como se Hamlet, por ter recebido os favores

15 Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, 3.1.114.

(não obrigatoriamente sexuais) de Ofélia, visse nesta entrega o sinal de uma alma pecaminosa, sexualmente repreensível. O discurso é proferido com argumentos paradoxais em que Hamlet dá saltos analíticos, silogísticos e retóricos revelando um ceticismo desesperado que se aferra a dissolver os pensamentos que poderiam protelar a esperança e atenuar as cruéis suspeitas que atormentam Hamlet – sem dúvida atizadas pelos discursos do fantasma – e que ele resolve projetar ora sobre Gertrude, ora sobre Ofélia, traduzindo seu próprio sofrimento em gestos e palavras sádicas contra ambas. Ora, a lógica insana desta invectiva, é incompreensível para Ofélia, que nada sabe do fantasma, nem do assassinato, e que portanto apenas a pode entender como sanção contra um deslize dela mesma – um pecado que ela não consegue “comportar”, pois põe em dúvida seu sentimento puro e termina por anular a encarnação da pureza que ela é – uma confusão catastrófica que se reflete no seu discurso final.

*Ofélia, a
invisível*

81

OFÉLIA

E eu, a mais penada e infeliz das donzelas
Que sorvi o mel de seus melodiosos votos
Vejo, em vez de seu nobre e soberano senso,
Um gongo em desafino estrepitando tonto¹⁶.

A sugestão é de que ela já inicia seu declínio na loucura, como se já impregnada pelo arbítrio atroz dos oximoros do amante. Sua desgraça e loucura se instalam no rasgo descerrado entre imagens contraditórias e inconciliáveis. Ofélia introjeta para si mesma, no instante dramático, a forma caótica do que lhe parece ser o desvario de Hamlet, absorvendo agora, não o “mel de seus melodiosos votos”, mas a cacofonia dos paradoxos que brotaram do sofrimento dele e que destruiu tudo o que ela acreditava. O sinal mais patente de que Ofélia é afetada na sua latente alienação pela presença do êxtase (loucura) de Hamlet e com suas insinuações invasivas e injustas, está nesses versos. A exclamação profética prenuncia a forma da própria loucura de Ofélia. As cantigas de Ofélia refletirão o mesmo conteúdo que Hamlet e o seu irmão lhe infundiram. Numa de suas cantigas, ela lamenta a rejeição de seu jovem.

16 Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, 2.1.152-63.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

82

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 tramela,
E entra a moça, o ar celeste,
Mas, ao sair, não é donzela¹⁷.

(...)

Por Cristo e a Santa Caridade,
Ah, opróbio sem pejo,
Que o jovem faça à 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 leito¹⁸.

Essas canções retomam muitos elementos das falas anteriores de Ofélia anteriores ao seu enlouquecimento, mas agora as afirmam, negam e distorcem em bizarras configurações. Ora possuem um sabor sublime, com cenas que revelam a visão idealizada que a própria Ofélia possui do amor, ora torcem os ideais com dissonâncias burlescas ou farsescas. Mas o tom dominante revela que Ofélia continua pairando numa atmosfera de pura idealização, que, em certa medida, já a cercava antes, e bastaria ler com atenção suas falas para reconhecer que Ofélia vive de verdade e se identifica com essa “atmosfera” ideal. Isso é óbvio em sua defesa, diante de Hamlet, da relação entre o amor e a honestidade, na sua sinceridade ao ouvir seu irmão e obediência para com seu pai, bem como na facilidade com que acata a visão do pai, do irmão sobre as relações apropriadas a uma jovem. Essa incongruência já se revelava na ingenuidade e anuência cega e irrefletida à voz paterna, assim como no esquematismo cortesão

17 Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, 4.5.49-56.

18 *Ibidem*, IV.V. 46-63.

de sua linguagem. Shakespeare transforma a linguagem de Ofélia em versos de canção e em prosa dissonante, potencializando a impressão de uma opacidade que já estava presente antes em Ofélia.

Shakespeare e seus críticos precisam mobilizar uma observação mais sutil para captar nas entrelinhas a voz eloquente de Ofélia. Eis talvez o sentido implícito da declaração antiga de Anna Brownell Jameson, que disse, em *Shakespeare Heroines*: “O que se pode dizer sobre ela (Ofélia)? Pois a eloquência está muda diante dela!”¹⁹. Hazlitt, por sua vez, escreveu que o caráter de Ofélia possui um lado comovente tão delicado que é difícil e até pouco aconselhável falar dele²⁰. Já Edward Strachey, escreveu: “Há mais coisas para se sentir do que para falar no estudo do caráter de Ofélia, pois ela é a criação de proporções e beleza femininas tão perfeitas”²¹. Finalmente, Bradley assinalou que no destino de Ofélia temos “um elemento, não da tragédia profunda, mas da beleza e do patos, o que faz a análise do seu caráter parecer como uma dessacralização”²². Não se pode falar do caráter ou da personalidade de Ofélia no sentido francês de um “*esprit*”. A heroína de Shakespeare não tem uma mundanidade que se deixa flagrar em argumentos ou operações da mente que pensa, confere, julga, retruca, decide, que cria situações e mesmo planeja e expõe suas linhas de atuação. A colocação de Bradley exprime uma percepção nada incomum nas descrições de Ofélia: sua delicadeza e seu destino parecem torná-la impermeável à análise e tornar qualquer descrição dela um empobrecimento. Embora tais leituras se originem de uma percepção sincera, elas são fruto de uma operação de “edição” mental, comum a todos nós, que mitiga as cenas pesadas e sobrevaloriza aquelas repletas de mórbido encantamento.

O que chama atenção no conjunto dessas leituras é uma concepção que separa e opõe o intelecto e o afeto, o entendimento e a alma. Essa infeliz dicotomia já foi muito prejudicial para a compreensão do humano e da arte, mas ela é particularmente nefasta quando leva a isolar a figura feminina no halo da mera beleza estética. A obliteração da filigrana de discursos morais e sociais impregnados nas palavras e no sofrimento de Ofélia redundou na concepção estetizada dessa figura – uma estetização que ofusca com o halo da beleza graciosa toda a tortura dos entendimentos equívocos, preceitos contraditórios e acusações dúbias que povoam a mente de Ofélia.

19 Jameson, *Shakespeare's Female Characters*, 139.

20 Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, 11.

21 Strachey, *Shakespeare's Hamlet*, 84.

22 Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 160.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

84

É importante pôr fim a essa complacência com a “bela loucura” e com o *pathos* de sua morte, pois esse *pathos* e essa beleza são ricos de ensinamentos sobre as concepções fantasmáticas e caóticas dos homens a respeito de suas relações com as mulheres – mães, amantes e esposas.

Mas antes voltemos mais uma vez para o olhar tão poderoso e predominante que fixou Ofélia (e o feminino) nesse lugar estetizado da beleza e do afeto comoventes, e de toda aquela aura enigmática que justifica a mudez e o silêncio, além de nos poupar maiores reflexões. Este enigma de Ofélia nos foi apresentado ao longo de várias gerações a partir da sequência de efeitos patéticos no final da sua triste trajetória – sua loucura e, depois, sua morte. Tais leituras, por mais que sejam sinceras, tendem a enveredar na matéria do fantástico, enveredando pela comparação de Ofélia com ninfas e outras figuras míticas sentadas à beira de uma fonte, nos lagos, bosques, florestas, nos campos, contemplando o outro lado da vida. Shakespeare embutiou esse olhar da crítica no interior da peça, ao apresentar Gertrudes descrevendo a morte de Ofélia em termos ideais que apaziguam as imagens da morte e do suicídio.

Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado
Que espelha as folhas gris no líquido cristal.
Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,
Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,
A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,
E as castas virgens chamam dedos-de-defundo
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 entoou 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 morte²³.

23 Shakespeare, *Hamlet*, 5.7.165-82.

Gertrudes não é apenas a figura da desprezível, a “fraqueza feminina” que Hamlet aponta nela. Ela também representa as boas maneiras e os eufemismos que a sociedade da corte exige quando se trata de encobrir a dubiedade e o escândalo que poderiam atingir os poderosos que dão as cartas e ditam o jogo do poder. É, portanto, a figura mais madura da impotência feminina que reveste a pobre, torturada Ofélia com o manto das belas imagens lendárias. Gertrudes dá o mote e os demais o seguem, gratos: Hamlet a chama de ninfa, Laertes a comparada à mais “casta donzela”, e a própria rainha descreve sua morte com ricas palavras que atenuam os fatos cruéis. Sua morte é associada às transmutações corporais nas *Metamorfoses* de Ovídio. A alusão mítica é a da jovem virgem cuja natureza inefável é abalada, levando-a a uma metamorfose de volta à sua origem no leito matricial das águas.

Ofélia, a invisível

85

Esse imaginário permite inúmeras modulações dos demais personagens, que se sentem impelidos a dissolver a loucura e a morte lamentáveis em belos roteiros estéticos paralelos. Quando Laertes descobre sua loucura sabendo que foi induzida em grande parte por Hamlet, ainda assim não renuncia à idealização. O espetáculo das entradas abruptas, delirantes, de sua irmã no salão do palácio, o frenesi de suas cantigas e o espetáculo de sua afetação pastoral exercem certo fascínio estético também sobre Laertes, que compara a irmã com uma Ninfa – tal como Hamlet o fez. Essa idealização tem claro valor defensivo, pois num primeiro momento Laertes queria morrer para não mais ver o sofrimento da irmã (*Fogo, seca meu cérebro e tu, meu pranto ardente, / Queima meus sentidos*). Mas logo ele recorre à estetização da imagem lamentável e coloca a irmã na redoma das idealizações poéticas. Faz ainda um último comentário que mostra seu desejo de desviar-se da visão horrível da loucura: “Aflição, dor, paixão e até o próprio inferno, / Tudo ela transforma em encanto e beleza”.

Esta foi a percepção também de Bridget Gellert Lyons, que vê a morte de Ofélia descrita visualmente com a linguagem das flores com as quais ela estava associada, e com uma linguagem que enfatiza a beleza natural mais do que o horror da cena. A linguagem da rainha (...) está carregada de ecos secundários que sugerem uma conexão, tal como muitos mitos os fazem, entre a natureza e o homem²⁴.

24 Lyons, “The Iconography of Ophelia”, 71–72.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

86

O relato replica o antigo tema poético da jovem junto à fonte e das ninfas das nascentes.²⁵ Mas, como a situação lutuosa não dá licença para Gertrudes dar livre curso à imaginação poética, sua fala terminará com o termo “muddy death” (morte lamacenta). Ela combina os dois extremos da vida e da morte, embora atenuando o impacto da morte com a descrição poética. O devaneio ovidiano da rainha, de dissolução metamórfica na fonte primeva, oculta a crueza da notícia, substituindo-a por uma fantasia de retorno ao elemento matricial e primitivo do ser, que apazigua e oculta pelo menos os aspectos mais cruéis do sofrimento e da morte de Ofélia. Ente mítico, ela simbolizaria, nesse improviso imaginário, a (promessa fértil da) circularidade da vida: nascimento, morte e esperança de renascimento. A entrega corporal às águas carrega a sugestão paradoxal de que, à beira de um rio ou do mar, a experiência humana encontra seu limite, dividida entre a terra – vida humana diferenciada – e a água – mundo indiferenciado, lugar limite entre sexualidade mediada e não-mediada.

A tradição romântica e vitoriana apresentou a *imagem mortis* de Ofélia de modo regressivo, fundindo a horripilante cena de suicídio com os atenuantes florais e aquosos dos relatos míticos que Gertrudes evoca em seu relato de segunda mão. Congelou-se em pinturas e representações o instante do “retorno” da heroína à fonte. O protótipo pictórico dessa imagem foi pintado por John Everett Millais. Em sua célebre pintura, Ofélia, deitada no leito de uma fonte-ataúde, segura nas mãos flores, enquanto entoava alguma cantiga. Sua posição imita a estatutária em nichos de Igrejas e em tampas funerárias. A pintura, convém lembrá-lo, se inspira unicamente na narrativa duvidosa de Gertrudes sobre a morte da jovem, portanto num relato do relato, incorporando o conjunto de elementos que a rainha teceu ao redor da jovem defunta: a linguagem das flores, a entrega sugestiva e quase erótica ao elemento úmido, que suscita associações míticas entre morte e beleza, pureza e retorno. Trata-se de uma releitura que ofusca as inquietações associadas com o suicídio, atenuando assim o impacto direto da notícia da morte. A escolha desta cena, como veremos adiante, como a cena prototípica da morte de Ofélia - e não do tumulto da cena do enterro de Ofélia quando seu corpo é exposto à vergonhosa alterca-

25 Para um estudo dessa figuração no século XVI, cf. meu estudo sobre o poema ovidiano do poeta francês Germain Habert, *A Metamorfose dos Olhos de Fílis em Astros*.

ção entre Hamlet e Laertes suicídio de Ofélia – mostra como a própria recepção (masculina e feminina) da peça elege a descrição mais palatável dos eventos acerca da morte, e não o enterro de Ofélia.²⁶

Fato curioso: enquanto a cena da morte de Ofélia, descrita por Gertrudes, foi sempre objeto de experimentos pictóricos e cinematográficos, o seu enterro – os ritos amputados, “maimed rites” – recebeu comparativamente poucas representações, como se não servisse para a evocação de uma contemplação da morte. A atmosfera de estéril desalento dessa cena podou os impulsos para uma rica figuração imaginativa. Aliás, esta cena expõe as dissonâncias e aberrações mentais impulsionando as tendências idealizadoras de alguns personagens chaves. A paisagem do cemitério é o cenário para um par de figuras melancólicas e neuróticas – Hamlet e Laertes encetando uma altercação. Não há lugar para o silêncio e a intimidade da “bela morte”, tudo descamba no desconforto grotesco de um enterro reduzido a ritos sumários, acompanhados dos berros de um príncipe e um cortesão rivalizando no amor fantasmático pela defunta.

*Ofélia, a
invisível*

87

Retórica e sentimento na cena dos caveiros

Ora, a cena dos caveiros havia proposto uma *extravagância* satírica através dos temas do *memento mori*: o corpo morto, a caveira, a putrefação física, vistos como os emblemas do *vanitas* humano, que Hamlet vê incarnado na figura de um advogado e suas chicanas jurídicas. O diálogo entre os caveiros e Hamlet ironiza esse vício, suprimindo com agressividade a ideia da morte dolorosa. O caveiro é o público ideal para essa sátira, pois acostumou-se com tumbas, corpos e crânios. O que vê é o aspecto orgânico da morte silenciando oportunamente o advogado que chicaneou nos tribunais, mas já não pode mais falar. As profissões mais poderosas e todo o mundo das aparências e das classes estão submetidas à lei maior da morte. Hamlet não poupa nem mesmo Alexandre cujo pó serviu de adubo para futuros plantios.

26 Diferente da versão de Millais, a Ofélia pintada por Paul Steck (1861-1924) é uma tentativa medíocre de leitura, mas que, para fins de análise, revela o caminho das “leituras” idealizantes da tragédia. Sentimental e kitsch, mostra a complacência ou indulgência do artista com essa assimilação pré-crítica da morte de Ofélia. Ela aparece ali descendo o mais profundo das águas, vestida num virginal vestido branco, as mãos pousadas no peito numa posição devota. Como uma sereia ou uma ninfa ela retorna ao elemento primeiro, às águas primordiais, seu lugar de origem. O elemento sinistro que ainda havia no quadro de Millais – verdadeiro em sua projeção artística da fusão sublimadora entre morte e retorno – desaparece ali. O quadro simplifica ainda mais as sugestões de Gertrudes que apresenta um composto mais complexo em que os sinais da morte inútil e vazia se encontram com o seu extremo oposto no fantasma masculino: a morte como “retorno” e como reconciliação.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

88

Essa indiferença blasfematória é interrompida quando Hamlet descobre que uma outra a caveira foi outrora a cabeça de Yorick. Nesse momento cala a retórica sobre a *vanitas* humana; com uma onda de afeto, ele exclama: “Poor Yorick”, invadido pela memória de um rosto familiar e pelas reminiscências da infância, quando Hamlet montava nos ombros de Yorick. A abrupta transição dessas imagens vivas para a forma repulsiva de uma caveira mal cheirosa o obriga a uma pausa reflexiva – pausa essa que logo desanda nas mesmas dissonâncias ressentidas e vingativas já apontadas nos diálogos cruéis com Ofélia. Na intenção de dar uma guinada burlesca do trágico ao cômico-satírico, Hamlet faz do palhaço seu arauto e pede-lhe de ir ao encontro de “sua dama”, para lembrá-la de que o belo rosto da jovem, hoje oculto sob a maquiagem, revelará suas verdadeiras feições após a morte. O momento íntimo e afetivo com Yorick não dura, Hamlet logo recai na comoção pesarosa e rejeição enojada.

O sarcástico recado à sua dama precede a chegada do cortejo de Ofélia, e a retórica distorcida que modula com blasfêmias e sarcasmos a tradição do *memento mori*, tão em voga na época, se acirra enquanto Hamlet ainda ignora que o cortejo traz o corpo morto e mudo de Ofélia. A realidade da morte que aparece aí, é reveladora, por sua vez, do ocioso jogo que Hamlet pratica com os tropos da vaidade - pobre abstração metafísica que não capta a significação e a dor da morte real. Retroativamente, essa cena projeta sua sombra também sobre o solilóquio “ser ou não ser”, dando a pensar que a prolixidade de Hamlet se esgota em meras palavras; falha em se defrontar com a morte propriamente dita, repisando apenas certos sentimentos mornos, mediados por figuras retóricas, nunca enfrentando a experiência crua.

A exposição do corpo de Ofélia revela o bloqueio do luto e de todo afeto genuíno em Hamlet. A notícia de que o féretro traz Ofélia defunta suscita apenas a frase enigmática: “What, the fair Ophelia”, dando logo lugar a um embate seguinte entre Hamlet e Laertes. O que está em jogo é uma competição mesquinha e inoportuna em que ambos procuram provar que teriam sentimentos mais genuínos e verdadeiros por Ofélia que o rival. Diante dos discursos grandiloquos de Laertes Hamlet grita também com ridícula eloquência: “Mas quem é esse cuja dor/ Fala nesse rompante e cuja voz aflita / Conjura o astro errático e o faz se deter / Para escutá-lo atônito.”²⁷ A interferência de Hamlet é despropositada

27 Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* 5.1.268-271.

e desproporcional, em parte sentimental: “eu amei Ofélia”, afirmação tardia e inútil, um paliativo que acaba ressaltando sua má consciência. Conhece-se o que vem depois: o esquecimento do enterro ao qual se substitui a “aposta”; as demonstrações masculinas, a rivalidade e a *disputa* sobre quem possuía maior sentimento. Ironizando a inutilidade do esforço de Laertes, ridicularizando sua pobre retórica hiperbólica, Hamlet se lança numa espécie de pastiche do discurso de Laertes. A cena é chocante. Tudo se passa como se o corpo de Ofélia afundasse num espetáculo que se substitui ao silêncio da morte, distração patética que poupa o inquietante encontro com o inominável.

Shakespeare oferece ao leitor atento um conjunto sintomático de encenações defensivas que ora embelezam os sentimentos genuínos e o sofrimento de Ofélia, ora o encobrem com retóricas diversas culminando nos dramas da rivalidade da Hamlet com Laerte. Essa técnica defensiva de afastar o afeto recebe seu questionamento reflexivo em uma das cenas famosas de *Hamlet* que aborda a existência real da pessoa e a fragilidade dos sentimentos genuínos em relação com os sentimentos do ator: “Quem é Hécuba para ele, e ele para Hécuba?”²⁸ O questionamento metateatral de Hamlet não é uma frivolidade, mas se origina de sua decisão estratégica desde o início da peça de vestir uma “antic disposition”, uma linguagem que se torna mera representação. Trata-se da decisão de Hamlet de apresentar a sua própria encenação superior em um universo dominado pela teatralização: o mundo de Elsinor. No entanto, é difícil saber em que medida Hamlet está se revelando e em que medida está se ocultando. O que é certo é que Shakespeare, na cena do enterro, apresenta um retrato monstruoso desse hábito encenatório que possui seu próprio movimento inercial: mostra o irmão e o amante irremediavelmente presos nos jogos retóricos da corte, que parecem ter anulado os afetos e a personalidade própria de ambos protagonistas. Para o espectador fica o espetáculo da falsidade da retórica lutuosa de Laertes e dos ociosos jogos de cena de Hamlet: rituais retóricos que apenas *invisibilizam* mais e mais a realidade de Ofélia – seu amor, seu sofrimento, sua morte e a pessoa toda – ela que, justamente, desconhecia a arte de operar com a linguagem inessencial. Em um segundo momento, a supressão de Ofélia no meio da contenda entre seu irmão e seu amante renova o déficit de representação de Ofélia. Esquecidos da presença do

*Ofélia, a
invisível*

89

28 Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* 2.2.579.

seu corpo, as pessoas presentes a fazem cair numa onda de discursos indecentes; Ofélia afunda na voragem vazia das palavras. E ainda assim, a despeito do espetáculo desconfortável, do ruído do vazio, o silêncio de Ofélia é eloquente: e talvez seu poder perturbador esteja nessa opacidade estranha de uma perdição irrevogável.

Lawrence
Flores Pereira

Kathrin
Rosenfield

90

REFERÊNCIAS

BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**. London: Macmillan, 1937.

BRONFEN, Elisabeth. **Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic**. Manchester University Press, 1992.

EDWARDS, Lee. “The Labors of Psyche”. **Critical Inquiry** 6, nº 1 (1979).

ELIOT, Thomas Stearns. **The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism**. Alfred A. Knopf, 1921.

HABERT, Germain. **A Metamorfose dos Olhos de Fílis em Astros**. São Paulo: É Realizações, 2016.

HAZLITT, William. **Characters of Shakespeare’s Plays**. Boston: Wells and Lilly, 1818.

JAMESON, Anna Brownell. **Shakespeare’s Female Characters: An Appendix to Shakespeare’s Dramatic Works**. Velhagen and Klasing, 1843.

KOLODNY, Annette. “Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism”. **Feminist Studies** 6, nº 1 (Abril de 1980): 1–25. doi:10.2307/3177648.

LACAN, Jacques. **Hamlet por Lacan**. Traduzido por Cláudia Berliner. Campinas: Liubliú, 1986.

LYONS, Bridget Gellert. “The Iconography of Ophelia”. **ELH** 44, nº 1 (1977): 60–74. doi:10.2307/2872526.

RUTTER, Carol Chillington. “Snatched Bodies: Ophelia in the Grave”. **Shakespeare Quarterly** 49, n° 3 (Outubro de 1998): 299–319. doi:10.2307/2902261.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Traduzido por Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin/Companhia, 2015.

_____. **Hamlet**. London; Methuen, 1982.

SHOWALTER, Elaine. “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”. In: **Shakespeare and the Question of Theory**, organizado por Patricia Parker e Geoffrey Hartman, 77–94. Methuen, 1985.

STRACHEY, Sir Edward. **Shakespeare’s Hamlet: An Attempt to Find the Key to a Great Moral Problem, by Methodical Analysis of the Play...** J.W. Parker, 1848.

WILLIAMS, Gordon. **Shakespeare’s Sexual Language: A Glossary**. A&C Black, 2006.

*Ofélia, a
invisível*

91

