

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Lorena Cristiane de Souza Camilo

Os rastros mnêmicos e intermediáticos de Ofélia em *ELENA*, de
Petra Costa

Belo Horizonte
2023

Lorena Cristiane de Souza Camilo

Os rastros mnêmicos e intermediáticos de Ofélia em *ELENA*, de
Petra Costa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM)

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte
2023

C183r

Camilo, Lorena Cristiane de Souza.

Os rastros mnêmicos e intermediáticos de Ofélia em Elena, de PetraCosta [manuscrito] / Lorena Cristiane de Souza Camilo. – 2023.

1 recurso online (126 f. : il. (algumas color.)) : pdf.

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas. Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 120-126.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Elena (Filme) – Teses. 2. Costa, Petra, 1983- – Teses. 3. Cinema e literatura – Teses. 4. Ofélia (Personagem fictício) – Teses. 5. Intermidialidade – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.933

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Israel José da
Silva – CRB/6-2128 Biblioteca Professor Rubens Costa
Romanelli - FALE/UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Os rastros mnêmicos e intermediáticos de Ofélia em ELENA, de Petra Costa*, de autoria da Mestranda LORENA CRISTIANE DE SOUZA CAMILO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Érika Viviane Costa Vieira - UFVJM

Belo Horizonte, 16 de junho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Professora do Magistério Superior**, em 19/06/2023, às 09:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erika Viviane Costa Vieira, Usuária Externa**, em 19/06/2023, às 12:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 19/06/2023, às 17:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 20/06/2023, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2386864** e o código CRC **CC0C0CFD**.

Referência: Processo nº 23072.230796/2023-80

SEI nº 2386864

*A todas as mulheres que se afogaram e
afogarão no existir, e as que dão e darão
fortes braçadas contra a água para
encontrar ar para sobreviver*

Agradecimentos

À Universidade Federal de Minas Gerais, à Faculdade de Letras, a todos os funcionários e professores agradeço por trabalharem em prol da defesa e qualidade do ensino e pesquisa públicos e gratuitos.

À Márcia Arbex, agradeço pelo apoio que tenho recebido desde 2019, quando me orientou pela primeira vez e testemunhou meu desejo de ingressar na pós-graduação. Com ela aprendi a ser uma pesquisadora e escritora melhor. Agradeço pelos nossos encontros, pela leitura sempre generosa, respeitosa e exigente, pela empatia e contribuição ao longo de todo o percurso, que culminou na forma final desta pesquisa.

À minha família, Heloisa, Renato e Renata, agradeço por me apoiarem, me darem suporte e me incentivarem a alcançar meus objetivos, principalmente no que diz respeito à minha formação e conhecimento.

À Miriam Vieira, que desde que nos conhecemos se tornou uma mentora querida.

Cursar o mestrado no contexto da pandemia de Covid-19 foi, muitas vezes, desafiador e solitário. No entanto, sinto-me extremamente feliz por ter encontrado, nessa experiência, o vínculo e a amizade de Gabriela Hollanda, Joicy Silva e Natália Buzzatti. Agradeço pela companhia virtual, ajuda e incentivo ao longo de todo o nosso percurso.

Após a escrita de duas monografias, fico feliz em mencionar novamente nomes de pessoas queridas que me acompanharam e apoiaram ao longo dos vários anos: Alexandre Miguel, Bruna Honório, Elvira Andrade, Felipe Magalhães, Gabriel Lima, Grazielle Café, Katryn Rocha, Lívia Rios, Mariana Mendes, Marina Gomes, Rayane Gurgel, Rosi Benini e Olívia Almeida.

A mulher deve escrever a si mesma: deve escrever sobre as mulheres e trazer as mulheres para a escrita, da qual foram expulsas tão violentamente quanto de seus corpos – pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo fatal. A mulher deve se colocar no texto – como no mundo e na história – por seu próprio movimento.

Helene Cixous

Resumo

Por anos, a literatura tem sido uma fonte de inspiração para diversos artistas de diferentes modalidades. Amparada na afirmação da cineasta Petra Costa sobre a influência da personagem Ofélia, tanto a da peça teatral *Hamlet* (1599-1601), quanto as que estão representadas nos quadros intitulados *Ophelia* de John Everett Millais (1851-1852) e de John William Waterhouse (1889), e de *A Virgem* (1913) de Gustav Klimt, na constituição do seu longa-metragem *ELENA* (2012), a presente pesquisa busca analisar a presença e as influências dessas mídias no filme. Para isso, esta dissertação se desenvolve a partir dos Estudos da Intermidialidade, baseando-se principalmente na noção de transposição midiática e referência intermidiática, conceitos cunhados por Irina O. Rajewsky (2012). Considerando que as análises da imagem de Ofélia mostram que a representação da personagem não mudou ao longo dos anos, desde a era elisabetana até a contemporaneidade, vista como o arquétipo da personagem histórica e morta nas diversas transposições midiáticas que foram realizadas, o objetivo desta dissertação é demonstrar que Petra Costa, em sua construção narrativa e imagética no filme *ELENA*, faz uso da morte de Ofélia com o propósito de resignificá-la.

Palavras-chave: intermedialidade; cinema; pintura; Ofélia; *ELENA*; Petra Costa.

Abstract

For years, literature has been a source of inspiration for various artists from different types of art. Supported by filmmaker Petra Costa's statement regarding the influence of the character Ophelia – not only from the theatrical play *Hamlet* (1599-1601) but also as depicted in the paintings titled *Ophelia* by John Everett Millais (1851-1852) and John William Waterhouse (1889), as well as in Gustav Klimt's painting *The Virgin* (1913) – in the creation of her feature film *ELENA* (2012), the present research aims to analyze the presence and influences of these media in the film. To accomplish this, this dissertation draws upon Intermediality Studies, primarily relying on the concepts of media transposition and intermedial reference coined by Irina O. Rajewsky (2012). Considering that analyses of Ophelia's image reveal that the portrayal of the character has not changed over the years, from the Elizabethan era to contemporary times, being seen as the archetype of the melancholic, hysterical, and dead character in the various media transpositions that have been made, the objective of this dissertation is to demonstrate that Petra Costa, in her narrative and visual construction in the film *ELENA*, employs Ophelia's death with the purpose of resignifying it.

Keywords: intermediality; cinema; painting; Ophelia; *ELENA*; Petra Costa.

Lista de figuras

Figura 1 – E. Delacroix, <i>A morte de Ofélia</i> , 1838. Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm., Neue Pinakothek, München	53
Figura 2 – E. Delacroix, <i>A morte de Ofélia</i> , 1843. Litografia, 18,1 x 25,5 cm., Musée Eugène Delacroix, Paris	53
Figura 3 – E. Delacroix, <i>A Morte de Ofélia</i> , 1844. Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum “am Römerholz” Winterthur	54
Figura 4 – E. Delacroix, <i>A Morte de Ofélia</i> , 1853. Óleo s/ tela, 23 x 30 cm., Museu do Louvre, Paris	54
Figura 5 – John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , 1851-52. Óleo s/ tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Gallery, Londres	57
Figura 6 – <i>Blackwater Ophelia</i> (2013), HD Vídeo, produzido por Adad Hannah com assistência de Judith e Norman Alix para a Art Gallery	60
Figura 7 – A fotografia <i>Ofélia</i> (2018), de Julia Fullerton-Batten.....	62
Figura 8 – Transposição do quadro <i>Ophelia</i> , por Isobel Mc Donald.....	66
Figura 9 – Transposição do quadro <i>Ophelia</i>	67
Figura 10 – Transposição do quadro <i>Ophelia</i>	68
Figura 11 – Fotografia de Elena e Ana Petra proveniente de arquivo inserida no filme <i>ELENA</i>	75
Figura 12 – Fotografia de Elena e Ana Petra proveniente de arquivo inserida no filme <i>ELENA</i>	75
Figura 13 – Fotogramas do filme <i>ELENA</i> (2012).....	80
Fonte: Fotogramas do filme <i>ELENA</i> (2012).	80
Figura 14 – Aba do <i>site</i> oficial do filme <i>ELENA</i>	85
Figura 15 – <i>Ophelia</i> , 1889, de John William Waterhouse, óleo sobre tela, 97.79 x 158.12 cm, coleção privada.....	89
Figura 16 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> com a dançarina Vania Vaneau.....	90
Figura 17 – <i>A virgem</i> , 1913, de Gustav Klimt, óleo sobre tela, 2 m x 1,9 m, Galeria Nacional de Praga	92
Figura 18 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : cena de Petra afundando na água... 94	
Figura 19 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : cena de Li An boiando entre as flores	94
Figura 20 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : cena de Petra e Li An boiando na água	94
Figura 21 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : cena das várias Ofélias.....	95
Figura 22 – <i>Print</i> do Instagram de Petra Costa	98
Figura 23 – Fotogramas do filme <i>ELENA</i> : cenas de abertura	100

Figura 24 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : Cena de Petra deitada em uma vegetação.....	102
Figura 25 – Fotogramas do filme <i>ELENA</i> : cenas dos enquadramentos do rosto de Petra dentro de uma banheira d'água	103
Figura 26 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : cena em que Li An está sob a água narrando sobre a sua tristeza.....	105
Figura 27 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : rosto de Petra por entre pétalas	106
Figura 28 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : detalhe de um vestido em um cabide	108
Figura 29 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : o rosto de Petra mesclado com rendas e sombras floridas	108
Figura 30 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : Petra dentro de uma banheira d'água encenando a morte	110
Figura 31 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : Petra encenando Ofélia em uma peça de teatro	111
Figura 32 – Fotograma do filme <i>ELENA</i> : Petra encenando um afogamento no teatro	111

Lista de gráficos e quadros

Gráfico 1 – Países em que Shakespeare é considerado mais relevante	23
Quadro 1 – Lista das transposições intermediáticas da cena da morte de Ofélia	47
Quadro 2 – Catalogação de referências intermediáticas	51

Sumário

Introdução	15
1. Os rastros da personagem Ofélia, de William Shakespeare	19
1.1. Eis a questão: quem foi Shakespeare?	19
1.2. A peça <i>Hamlet</i>	25
1.2.1. A origem narrativa de <i>Hamlet</i> de Shakespeare	28
1.3. Ofélia, a personagem secundária	31
1.4. Rastros de um arquétipo ofélico	33
1.5. O complexo de Ofélia, segundo Tiburi	37
1.6. O complexo de Ofélia, segundo Bachelard	39
2. As transposições intermediáticas de Ofélia ao longo dos anos	42
2.1. A teorização da literatura para outras mídias	42
2.1.1. Transposição midiática	43
2.1.2. Referências intermediáticas	44
2.1.3. Catalogação de transposições e referências	46
2.2. As transposições da morte de Ofélia por Delacroix e Millais	52
2.3. Diferentes transposições de Ofélia	59
2.3.1. O museu digital de <i>Ofélia</i> , de Millais	63
3. Rastros ofélicos em <i>ELENA</i> , de Petra Costa	70
3.1. Eis a questão: quem é Petra Costa?	70
3.2. <i>ELENA</i> , a memória inconsolável de Petra Costa	72
3.3. Para além do filme <i>ELENA</i>	83
3.4. O arquétipo de Ofélia em <i>ELENA</i>	87
3.5. Os rastros intermediáticos de Ofélia no filme <i>ELENA</i>	99
Considerações finais	114
Referências	120

Introdução

Em meados de 2017, em uma disciplina da graduação,¹ assisti pela primeira vez ao premiado longa-metragem *ELENA*, dirigido e roteirizado pela cineasta Petra Costa. O filme conta a história de sua irmã, Elena, que foi morar em Nova York, nos Estados Unidos, para estudar Teatro, uma vez que tinha o audacioso sonho de se tornar uma famosa atriz de Hollywood. Entretanto, infelizmente, nesse período sofreu crises depressivas que culminaram em um suicídio auto induzido por medicamentos e bebida alcoólica em 1º de dezembro de 1990. Na época do falecimento de Elena, Petra Costa era uma criança de sete anos de idade, que a partir desta data cresce se sentindo deslocada, querendo entender o que acontecera com sua irmã. Aproximadamente duas décadas depois, a cineasta decide revisitar as memórias, vídeos caseiros, gravações de fitas cassetes, diários, cartas, entrevistar pessoas que conheceram sua irmã, e passa a se envolver diretamente com as lembranças de Elena, conduzindo a si mesma em um processo de busca incessante que, no fim, resulta no filme que é o objeto de estudo da presente pesquisa.

Logo nos minutos iniciais do longa-metragem, há uma emblemática cena: um vestido branco com flores boiando em uma água translúcida, rodeado por flores e vitórias-régias. Esses elementos voltam a aparecer apenas quando o filme está caminhando para o seu fim, dessa vez com a presença de Petra, inicialmente, na sequência a de sua mãe e depois a de outras mulheres boiando na água. Quando assisti ao início dessa cena, a construção imagética me remeteu à Ofélia, personagem secundária da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Curiosamente, no desenvolvimento dessa mesma cena, em *voz over*, Petra diz: “Me afogo em você, e em Ofélias”. Intrigada com a associação que fiz com a personagem de Shakespeare e, principalmente, com a menção feita pela cineasta a essa mesma personagem, busquei investigar se essa referência era ou não arbitrária na construção do filme.

A resposta que encontrei em um primeiro momento, ao visitar as redes sociais da cineasta, ler suas entrevistas e assistir a palestras com Petra Costa,

¹ Novas Estéticas da Imagem, ministrada pela prof. Doutora Roberta Veiga, no primeiro semestre de 2017.

foi que ela afirma abertamente que uma de suas referências foi a personagem shakespeariana Ofélia, não só imagetivamente, mas também psicologicamente, porque vê nela características de um arquétipo que estavam presentes em sua irmã, assim como em várias mulheres. Diante dessa afirmação, surgiram perguntas-problemas que guiaram a produção desta dissertação: quais foram as motivações de Petra Costa para aludir a Ofélia em seu filme? Como se dá a referência à personagem shakespeariana na construção da narrativa fílmica de *ELENA*? Quais são os elementos semelhantes e/ou contrastantes entre o arquétipo de Ofélia e as cenas que remetem à personagem no filme? A fim de responder a essas perguntas, a dissertação está dividida em três partes, de forma que a apresentação dos argumentos busca seguir uma reta ascendente, abordando os conteúdos até chegar devidamente ao estudo de caso proposto.

No primeiro capítulo, intitulado “Os rastros da personagem Ofélia, de William Shakespeare”, apresento uma breve introdução sobre o escritor, dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare, sua vida literária e a difusão de sua obra, que se tornou popular internacionalmente e que continua sendo uma referência até os dias atuais. Dentre as trinta e sete peças escritas por Shakespeare, a que será abordada neste estudo é *Hamlet*. Meu foco será em Ofélia, que, apesar de ser considerada uma personagem secundária, ganhou destaque em representações pictóricas. Para isso, citarei a emblemática sétima cena do quarto ato da peça teatral, em que a Rainha Gertrudes descreve a morte de Ofélia e apresentarei como essa cena inspirou diversas transposições midiáticas ao longo dos anos. Também apresentarei o ponto de vista de Elaine Showalter sobre a perpetuação da imagem de Ofélia ao longo dos anos, sendo tida sempre como uma personagem histórica e morta, desde a era elisabetana até a contemporaneidade. Isso me levou a pesquisar o conceito de “complexo de Ofélia”, fundado por Gaston Bachelard e também as reflexões filosóficas de Márcia Tiburi.

No segundo capítulo, intitulado “As transposições intermidiáticas de Ofélia ao longo dos anos”, apresento o meu referencial teórico baseado em duas abordagens propostas por Irina Rajewsky no capítulo de livro “Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre intermedialidade” (2012). Para ilustrar os conceitos teóricos, realizei uma

extensa pesquisa iconográfica, que inclui quadros, fotografias e ilustrações, as quais foram organizadas em dois quadros para comprovar meus argumentos e servirem como material de análise.

O primeiro conceito apresentado é o de *transposição intermediática*, que implica na “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia”.² Para ilustrar esse conceito, apresento o trecho textual da peça *Hamlet*, escolhido por renomados pintores para ser transposto em seus quadros, e seleciono para análise três quadros (1838, 1843, 1844) e uma litogravura (1843) de Ferdinand Victor Eugène Delacroix, intitulados *Ophelia*, além do quadro de mesmo nome de John Everett Millais (1851-1852). Destaco contrastes e semelhanças entre eles para demonstrar que cada artista transpõe o conteúdo de uma mídia para outra de acordo com sua subjetividade. Já o segundo conceito é o de *referência intermediática*, no sentido que um “produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia”.³ Para ilustrar o conceito, apresento exemplos de releituras do quadro de Millais – pois essa pintura é tida como a mais popular da personagem Ofélia –, tanto por artistas profissionais quanto por amadores, pessoas que estavam confinadas em casa durante o período de pandemia e participaram do projeto de um “museu digital”.

No terceiro capítulo, intitulado “Rastros ofélicos em *ELENA*, de Petra Costa”, apresento uma breve biografia da cineasta e, em seguida, realizo uma análise descritiva do objeto de pesquisa da dissertação, o filme *ELENA*, expondo seu enredo narrativo. Para destacar a relevância desse longa-metragem dentro do cenário do cinema nacional, apresento dados qualitativos sobre sua recepção crítica nas mídias sociais, o número de espectadores nos cinemas e como suas temáticas têm inspirado debates, seminários e pesquisas. Finalmente, a pesquisa se concentra em explicar o que Petra Costa intitula de “complexo de Ofélia”, identificar e analisar os rastros da personagem no filme de *ELENA*, no qual duas cenas remetem a quadros que foram inspiração para a cineasta, além de demonstrar como sua construção narrativa faz uso da morte de Ofélia com objetivo de ressignificação do arquétipo.

² RAJEWSKY, 2012, p. 24.

³ RAJEWSKY, 2012, p. 26

Exaurida tal análise, resta apenas uma breve conclusão, que teve como fim costurar os fios tecidos ao longo do estudo.

1. Os rastros da personagem Ofélia, de William Shakespeare

1.1. Eis a questão: quem foi Shakespeare?

Sabemos pouco sobre sua vida, mas ele é um dos, se não o autor de tragédias, comédias e sonetos mais famosos da história da literatura. Há aproximadamente 430 anos⁴ seus textos vêm sendo transpostos para diferentes mídias como teatro, cinema, televisão, histórias em quadrinhos, videogames, referenciados, citados e aludidos para diferentes públicos e com propósitos diversos, e com certeza sua obra continuará sendo lida pelas gerações futuras – assim como estudada à luz dos Estudos sobre Intermidialidade.

Estamos falando do escritor, dramaturgo, poeta e ator William Shakespeare, nascido em Stratford-upon-Avon, Inglaterra, em 23 de abril de 1564. Há um detalhe histórico que diz que a grafia de seu sobrenome não foi padronizada durante vários anos, além de ter variado ao longo dos tempos após a sua morte. Há variações como *Shakspere*, *Shakspe*, *Shakspere* e *Shaxberd* até que se popularizou e foi difundido o sobrenome *Shakespeare*, forma que ele nunca usou, mas que é lhe universalmente atribuída.⁵ Também foi difundida a nomeação do dramaturgo como o “Bardo do Avon”, ou simplesmente *The Bard*, “O Bardo”.⁶

O escritor é filho de John Shakespeare – um bem-sucedido lubeiro, que foi vereador e prefeito de Stratford, cargo mais alto que um civil poderia conquistar na política – e Mary Arden – herdeira de um rico proprietário de terras. Apesar de carecer de fontes, repercute-se a informação de que foi o terceiro de oito filhos do casal.⁷

Devido às boas influências familiares do ambiente sociopolítico que seu pai frequentava, desde cedo William Shakespeare foi motivado a se instruir,

⁴ A primeira adaptação conhecida de um livro de Shakespeare para o teatro foi *The Two Gentlemen of Verona* em 1594. Cf.: ALCHIN, Linda. William Shakespeare, The Complete Works. The Two Gentlemen of Verona Play by Shakespeare. Disponível em: <https://www.william-shakespeare.info/shakespeare-play-the-two-gentlemen-of-verona.htm>. Acesso em: 22 fev. 2023.

⁵ BRYSON, 2008.

⁶ BARROS, 2015, p. 17.

⁷ HELIODORA, 1997, p. 3.

sendo que, por volta dos sete anos, passou a estudar em um dos melhores colégios da Inglaterra, a Grammar School de Stratford, com professores formados pela Oxford, recebendo uma educação tipicamente elisabetana marcada pelo estudo clássico.⁸ Sua formação educacional influenciou a escrita de suas obras, além de ter recebido relevante educação religiosa.⁹ Durante os estudos na adolescência, trabalhava com o comércio da família e, quanto à sua formação superior, não há documentos que comprovam que tenha cursado uma universidade.

Em 1582, aos dezoito anos, Shakespeare casou-se com Anne Hathaway e tiveram três filhos, sendo eles: Susanna e os gêmeos Hamnet e Judith. Sobre tal período não há informações exatas e, por serem baseadas apenas em especulações, uma vez que carecem de fontes confiáveis, estudiosos e biógrafos passaram a chamar este período de “anos perdidos”.¹⁰

Após constituir sua família, Shakespeare, em busca de ascensão, se muda sozinho, em 1586, para a metrópole inglesa, que estava em rápida e contínua expansão. Para construir sua carreira, trabalhou com funções diversas nos bastidores do teatro de James Burbage – o primeiro teatro de Londres –, onde posteriormente encontrou a oportunidade de começar a expor seus escritos. Nessa época, escreveu poemas, como *Vênus e Adônis* (1593) e *O estupro de Lucrecia* (1594), e textos dramáticos, e suas peças começariam a ser representadas a partir de 1590, a exemplo de *Os dois cavalheiros de Verona* (1590), *Henrique VI* (1590-1591) e *A megera domada* (1591-1592). Com o passar do tempo, o Bardo do Avon teve acesso às ideias renascentistas, sendo absorvido pelo contexto social, cultural, político e artístico que imperava na esfera cênica criativa e produtiva junto a outros contemporâneos como Christopher Marlowe, Ben Jonson, Thomas Middleton e John Webster.¹¹

Ao longo de sua vida, de acordo com a linha cronológica das atividades literárias, Shakespeare escreveu em torno de 37 peças – entre elas tragédias, comédias e peças históricas, além de ter escrito em parceria colaborativa com

⁸ HELIODORA, 2005, p. 44.

⁹ HELIODORA, 2005, p. 49.

¹⁰ HELIODORA, 2005, p. 52.

¹¹ WILLIAM SHAKESPEARE INFO. William Shakespeare: The Complete Works by Linda Alchin. Disponível em: <https://www.william-shakespeare.info/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

outros autores –, compôs três poemas e publicou uma coleção de 154 sonetos. Em 1623, sete anos após o falecimento d'O Bardo (1616), seus amigos atores John Heminges e Henry Condell organizaram e publicaram a compilação póstuma conhecida como *First Folio (Primeiro fólio)*, que continha as 37 peças teatrais, sendo que dezoito tinham sido impressas pela primeira vez para o deleite dos leitores. Houve um hiato de 31 anos entre as edições impressas, uma vez que a segunda edição foi lançada em 1663, além da impressão em formato individual das peças *O mercador de Veneza* (1652), *Otelo* (1655) e *Rei Lear* (1655), e no ano seguinte, em 1664, houve uma reimpressão com o acréscimo de sete peças às 37 do *Primeiro Fólio*, sendo essa versão expandida e impressa novamente em 1685.¹²

A obra de Shakespeare passou a ser difundida por meio de críticas literárias, primeiramente na revista *The Tatler* em 12 de abril de 1709,¹³ em que o político dramaturgo Richard Steele escreve sobre o Bardo e, posteriormente, na medida em que sua obra se difundia, outras críticas construtivas eram apontadas e analisadas. Essas críticas literárias foram fundamentais para a repercussão de Shakespeare, pois, antigamente, para garantir o sucesso de uma peça, era determinante que ela tivesse sido impressa, além de uma divulgação na mídia antes da encenação nos palcos, tanto que os editores de livros adquiriam direitos de imprimir peças antes mesmo de elas serem montadas e encenadas.

Em 1709, Jacob Tonson (1655-1736) detinha os direitos de publicação¹⁴ dos trabalhos de Shakespeare, que ficaram em posse de sua família até 1772, quando foram leiloados após a morte do sobrinho neto do editor, Richard Tonson (1717-1772). De 1709 até 1771, os direitos autorais mudaram de acordo com os editores, que eram profissionais escolhidos estrategicamente, cujo requisito era que fossem renomados para aumentar o valor de mercado das obras. Um fato que corrobora essa estratégia era a associação dos

¹² WILLIAM SHAKESPEARE INFO. William Shakespeare: The Complete Works by Linda Alchin. Disponível em: <https://www.william-shakespeare.info/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

¹³ HAZLITT, William. Sobre os ensaístas de periódico. Disponível em: <https://www.revistaserrrote.com.br/2016/04/sobre-os-ensaistas-de-periodico-por-william-hazlitt/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

¹⁴ De acordo com os direitos autorais da época, os direitos não eram dos autores, mas sim de seus editores membros do Guild of Stationers.

editores ao título da obra, tornando-se importantes no cenário dos livros, até mesmo quando as edições eram substituídas por outras, reimpressas e reeditadas, devido aos créditos na ficha catalográfica. Ao longo desses anos, a popularidade dos escritos foi crescendo, até que chegaram às mãos de editores estrangeiros, passaram a ser traduzidos para outros idiomas e, assim, a literatura shakespeariana passou a ser disseminada. Para fins de informações biográficas, consta que a primeira tradução de uma obra de Shakespeare, que o introduziu no continente europeu, foi realizada pelo poeta e filósofo francês Voltaire (1694-1778), em 1733.¹⁵

Os anos se passaram e com ele veio a fama e a glória, mesmo que póstuma, pois William Shakespeare foi eleito com 11.717 votos, por uma pesquisa realizada pela Rádio 4 da BBC, em 1998, como a personalidade britânica do milênio.¹⁶ Ainda sobre a popularidade do Bardo do Avon, em 2015, a sua influência foi pesquisada pelo The British Council, junto a dezoito mil pessoas de quinze países, cujo resultado foi o seguinte:

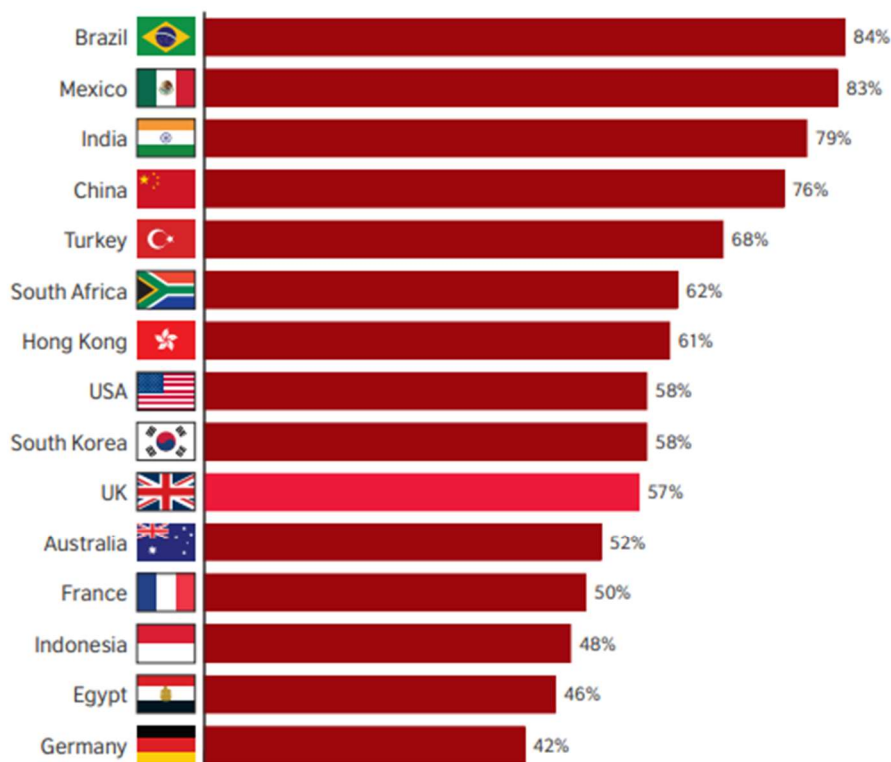
¹⁵ WILLIAM SHAKESPEARE INFO. William Shakespeare: The Complete Works by Linda Alchin. Disponível em: <https://www.william-shakespeare.info/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

¹⁶ BBC. Bard is Millennium Man. BBC News, [UK], Jan. 1, 1999. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/245752.stm. Acesso em: 28 jun. 2022.

Gráfico 1 – Países em que Shakespeare é considerado mais relevante

Chart 6: The countries where Shakespeare is considered the most relevant

Question: Would you agree that you find Shakespeare's work relevant today?
(percentage agreeing or strongly agreeing)



Source: YouGov (November 2015). Base: Adult (18+) population (n=18,042) in Australia (1,072), Brazil (1,007), China (1,043), Egypt (1,004), France (1,014), Germany (2,059), Hong Kong (1,140), India (1,000), Indonesia (1,088), Mexico (1,014), South Africa (1,019), South Korea (1,276), Turkey (1,009), USA (1,162), UK (2,135).

Legenda:

Pergunta 6: Você concorda que a obra de Shakespeare continua relevante na atualidade? (porcentagem concordando ou concordando totalmente)

Fonte: YouGov (novembro de 2015). Base: População adulta (18+) (n=18.042) na Austrália (1.072), Brasil (1.007), China (1.043), Egito (1.004), França (1.014), Alemanha (2.059), Hong Kong (1.140), Índia (1.000), Indonésia (1.088), México (1.014), África do Sul (1.019), Coreia do Sul (1.276), Turquia (1.009), EUA (1.162), Reino Unido (2.135).

Fonte: DONALDSON, 2016, p. 12.

Com base no Gráfico 1, é possível afirmar que Shakespeare é considerado, ainda hoje, mais de 405 anos após a data de seu falecimento, em 23 de abril de 1616, um autor relevante para a contemporaneidade, inclusive em países em que o inglês não é a língua oficial. O fato de o Brasil estar no topo do gráfico com 84% de relevância reforça como a literatura de Shakespeare atravessou fronteiras, e uma das hipóteses de Alasdair Donaldson, responsável pela pesquisa, é o alto grau de exposição do público às obras do escritor inglês nas escolas.¹⁷ Também foi publicado em 2017, no coletivo de pesquisa aplicada em crítica computacional ao estudo da literatura, Stanford Literary Lab, um gráfico que representa todos os livros e documentos impressos pela Bowkers, em todos os idiomas, no qual foram determinadas a popularidade e a influência do Bardo, sendo ela de 76,86%.¹⁸

Devido a sua imensa popularidade, é comum que pesquisadores e estudiosos de diferentes países tenham analisado a obra completa de Shakespeare, tornando-se críticos especializados como, por exemplo, A.C Bradley – professor de poesia na Universidade de Oxford, autor de *Shakespearean Tragedy* (1904) e *Oxford Lectures on Poetry* (1909), reconhecido pela didática e pedagogia ao analisar as obras de Shakespeare, sendo, inclusive, citado no poema de Guy Boas, *Lays of Learning* (1926)¹⁹ –; Harold Bloom – professor e crítico literário estadunidense, descrito em 2017 pelo *site* Oxford Bibliographies como “provavelmente o crítico literário anglófono mais famoso do mundo”.²⁰ No Brasil, Bárbara Heliodora, professora emérita e titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ensaísta,

¹⁷ DONALDSON, 2016, p. 12.

¹⁸ FREDNER, Erik. How many novels have been published in English? (An Attempt). Stanford Literary Lab, 14 mar. 2017. Disponível em: <https://litlab.stanford.edu/how-many-novels-have-been-published-in-english-an-attempt/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

¹⁹ Os versos do poema são: “I dreamt last night that Shakespeare’s Ghost / Sat for a civil service post. / The English paper for that year / Had several questions on King Lear / Which Shakespeare answered very badl / Because he hadn’t read his Bradley.” “*Eu sonhei ontem à noite que o fantasma de Shakespeare/ Sentou-se para um posto de serviço civil/ O jornal inglês para aquele ano/ Tinha várias perguntas sobre “Rei Lear”/ Que Shakespeare respondeu muito mal/ Porque ele não tinha lido seu Bradley.*” Cf.: HAWKES *apud* TAYLOR, 2001, p. 46. (tradução minha)

²⁰ No original: “He has won numerous awards, and today Bloom is probably the most famous literary critic in the English-speaking world.” Cf.: OXFORD BIBLIOGRAPHIES. Harold Bloom. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0005.xml>. Acesso em: 29 jun. 2022. (tradução minha)

tradutora e crítica de teatro, foi reconhecida como uma autoridade na obra de William Shakespeare.

Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na Faculdade de Letras – nossa instituição de ensino –, a professora doutora e pesquisadora Thaís Flores Nogueira Diniz, dedicou anos de pesquisa ao dramaturgo inglês e produziu diversos artigos publicados em revistas, além de ter se dedicado a quatro projetos distintos de pesquisa sobre o escritor.²¹ Ainda no âmbito de nossa instituição e do nosso programa de pós-graduação, o Pós-Lit, o Repositório Institucional UFMG indica que até o presente momento foram defendidas quatro teses²² e cinco dissertações de mestrado²³ sobre Shakespeare, dado que reforça como pesquisadores brasileiros se interessam pelo dramaturgo inglês. Fatos como esses demonstram como a literatura não tem fronteiras.

1.2. A peça *Hamlet*

A personagem Ofélia, cujo arquétipo é de grande importância para o objetivo desta dissertação, é uma figura da célebre tragédia *Hamlet*. Faremos um resumo dessa peça, já muito estudada pelas suas características intrínsecas, como os traços e marcas da figura cênica do personagem principal, sua luta interna, bem como a interpretação da tragédia como um todo, incluindo questões filosóficas, políticas e sociais, para mais adiante situar a cena que nos interessa mais especificamente: a morte de Ofélia.

A tragédia se desenvolve no Castelo de Elsinore, onde se passa a história do rei Hamlet, que foi morto por seu irmão Cláudio. Dois meses após o

²¹ Todas as informações foram consultadas no perfil Lattes da pesquisadora. Cf.: LATTES. Thaís Flores Nogueira Diniz. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2891259327805135>. Acesso em: 24 fev. 2023.

²² Faço aqui uma menção honrosa da tese de Erika Viviane Costa Vieira, uma das componentes presentes da banca de defesa da minha dissertação, autora de *Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação*, pesquisa que analisa a espectralidade de *Hamlet* em *The Prince of West End Avenue*, de Alan Isler, *Gertrude and Claudius*, de John Updike, o conto *Gertrude Talks Back*, de Margaret Atwood, e a apresentação teatral *Elsinore*, de Robert Lepage, sob a ótica da espectralidade de Derrida. Cf.: REPOSITÓRIO DA UFMG. *Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação*. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8URFXN>. Acesso em: 15 ago. 2023.

²³ Esse dado foi consultado e averiguado a partir do Repositório Institucional UFMG no dia 24 de fevereiro de 2023. Cf.: REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFMG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

falecimento do rei, Cláudio se casou com a rainha viúva, Gertrudes. Esta, por sua vez, tinha um filho chamado Hamlet – homônimo ao pai –, que ao voltar de seus estudos em Wittenberg, na Alemanha. Neste momento, se iniciam os sofrimentos de Ofélia, a prometida de Hamlet, pois o príncipe ficou atônito com a morte de seu pai e com o rápido casamento de sua mãe com o seu tio.

Em uma noite, os sentinelas tentam convencer Horácio, amigo do Príncipe Hamlet, que eles tinham visto o fantasma do rei morto. O fantasma aparece novamente, agora para Horácio, que, na sequência, conta para Hamlet sobre essa aparição. A trama começa com as aparições do fantasma do rei a Hamlet e a revelação que este faz sobre a sua morte, ao dizer a seu filho que havia sido assassinado pelo próprio irmão. Ao mesmo tempo que o fantasma fala sobre esses fatos, ele pede que seu filho se vingue do rei Cláudio. Hamlet, jovem querido pelos súditos, inicia assim um verdadeiro plano para se vingar de seu tio, e decide então se fingir de louco. Ofélia, cada vez mais entristecida, dá indícios de descontrole.

Como em muitos momentos Hamlet se mostra confuso sobre o que viu – se foi o fantasma do seu pai ou um espírito maligno –, ele resolve tirar a dúvida com a ajuda de uma trupe artística que havia chegado no Castelo de Elsinore. Hamlet decide, com a ajuda de Horácio, montar uma peça para encenar o assassinato do pai – assim como o espectro lhe relatou –, visando determinar a culpa ou a inocência do rei Cláudio, de acordo com sua reação diante a encenação. Toda a corte é convocada para assistir ao espetáculo e Hamlet fornece comentários durante todo o desenrolar da peça. Quando a cena do assassinato é representada, Cláudio fica visivelmente perturbado e apreensivo, o que Hamlet interpreta como evidência de sua culpa. Temendo por sua segurança, o rei exila Hamlet da Inglaterra com o pretexto de que ele está descontrolado e é imprudente. Enquanto isso, Hamlet é acompanhado e vigiado por Rosencrantz e Guildenstern. No entanto, a verdadeira intenção de Cláudio é que Hamlet seja assassinado durante sua viagem.

Em ocasião propícia, Hamlet planeja matar o rei Cláudio, mas acaba hesitando e desistindo, pois raciocina que enviaria o rei ao céu por ele estar rezando. Ao desistir de cometer o assassinato, vai de encontro a sua mãe, que pede uma explicação sensata sobre sua conduta; porém, o que era para ser um diálogo termina em um debate fervoroso. Concomitantemente à discussão,

Polônio, o conselheiro-chefe de Cláudio, que estava espiando e ouvindo tudo, escondido atrás de uma tapeçaria, se denuncia ao fazer um barulho movendo-se por trás das cortinas. Hamlet, acreditando ser o rei Cláudio, dá uma estocada através do arrás e descobre Polônio morto. Naquele momento descobre que, sem querer, matara o pai de Ofélia, sua amada que ele havia rejeitado para dar seguimento ao seu plano de vingança. Posteriormente, o fantasma do pai aparece, dizendo que Hamlet deve acolher sua mãe suavemente, embora volte a pedir vingança quanto a sua morte. Neste momento, intensificam-se os sofrimentos de Ofélia ainda mais.

O filho de Polônio, Laertes, que retorna da França enfurecido pela morte do pai e preocupado pelo comportamento melancólico da irmã, Ofélia, mobiliza uma multidão rumo a Elsinore em busca de vingança. Ciente que Polônio fora assassinado por Hamlet, o rei Cláudio canaliza a fúria de Laertes e planejam, juntos, uma confronto contra o Príncipe Hamlet. Para se certificar de que Hamlet seja morto, Laertes irá usar um florete envenenado, e caso isso não seja capaz de derrotá-lo, o rei Cláudio planeja preparar também uma taça de vinho envenenada para o Príncipe. Mas enquanto eles estão conspirando, a Rainha Gertrudes entra para informar a Laertes que sua irmã se afogou, o que deixa Laertes ainda mais aflito.

Hamlet encontra Horácio no cemitério, localizado no lado de fora do castelo de Elsinore, justamente quando o cortejo fúnebre de Ofélia está para chegar. O cortejo chega com o rei, a rainha e Laertes. Hamlet fica tão perturbado por saber sobre a morte de Ofélia que pula dentro da sepultura ainda aberta e se atraca com Laertes. Os dois são separados para que se encontrem no duelo de espadas mais tarde.

Quando o duelo começa, Hamlet vence os dois primeiros assaltos e Gertrudes bebe do vinho para brindá-lo, sem saber que ele estava envenenado. Hamlet é fatalmente ferido com a espada envenenada, mas no calor da briga eles trocam suas armas entre si e Hamlet atinge profundamente Laertes com a mesma espada. A rainha Gertrudes, ao sentir que o vinho que bebera estava envenenado, avisa Hamlet do perigo e em seguida morre. Já com a respiração ofegante e perto da morte, Laertes confessa a Hamlet sobre a conspiração junto com o rei Cláudio. Enfurecido, Hamlet mata Cláudio com a

espada envenenada, forçando-o também a beber do vinho envenenado, de modo que, finalmente, a morte do rei Hamlet foi vingada.

Horácio, horrorizado com o curso dos acontecimentos, pega o vinho envenenado e propõe a seu amigo unir-se a ele na morte, mas Hamlet arranca o vinho de suas mãos. Ele dá ordens a Horácio para que conte sua história ao mundo para restaurar seu bom nome. Hamlet, antes de morrer, também recomenda que o príncipe norueguês, Fortimbrás, seja escolhido como sucessor ao trono Dinamarquês. Fortimbrás, ao chegar ao local junto com os embaixadores ingleses, fica chocado com a carnificina e logo ordena um funeral militar para Hamlet, enquanto Horácio se oferece para relatar a história toda.

1.2.1. A origem narrativa de *Hamlet* de Shakespeare

Uma das frases de William Shakespeare que mais repercute mundialmente, com ou sem contexto, é o solilóquio de Hamlet “*to be or not to be, that is the question*” (‘ser ou não ser, eis a questão’). Esse fragmento se encontra no ato III da cena I da peça teatral *Hamlet*,²⁴ cuja linha cronológica declara ter sido escrita entre 1599 e 1602, e cujo enredo gira em torno de Hamlet, o Príncipe, que volta à Dinamarca após saber que seu pai, o rei, faleceu, como dito anteriormente. A informação que o Príncipe recebe é que seu pai morreu por causa de uma picada de cobra, mas, como Shakespeare escreve, o mundo é feito de aparências, e há algo de sujo e podre na Dinamarca.

Hamlet é apenas uma das peças que tornou William Shakespeare um fenômeno literário anos depois de seu falecimento, mas, desde que obtiveram reconhecimento, seus textos passaram a influenciar diversas gerações de poetas, dramaturgos, escritores, roteiristas, cineastas e artistas. Contemporaneamente, Shakespeare é um “influenciador” e como quase toda obra tem um ponto de inspiração, seja por contar histórias a partir de acontecimentos da vida real, seja por fazer referências a outras criações, isso não foi diferente com a peça *Hamlet*. Segundo Lawrence Flores Pereira, no

²⁴ Ao longo de toda a dissertação será utilizada a edição *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, com tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira, com ensaio de T.S. Eliot, publicado pela Companhia das Letras em 2015.

texto introdutório de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, quando o Bardo compôs *Hamlet* a narrativa do Príncipe não era uma novidade para o teatro inglês elisabetano, e muito menos para o dramaturgo. Pesquisadores encontraram fragmentos de uma peça no repertório do teatro londrino com enredo semelhante pelo menos no final da década de 1580, peça que passou a ser denominada de *Uh-Hamlet* e a ser analisada como suposta fonte utilizada diretamente por Shakespeare para a composição de sua própria peça. Lawrence Flores Pereira explica:

Nos livros de anotação de Philip Henslowe, o empresário teatral elisabetano cujos diários são importantes documentos para o estudo da rotina teatral londrina, encontra-se a referência, em nota de 1596, a uma encenação da peça. O mais curioso comentários sobre ela, contudo, foi feito por Thomas Lodge, em *Wit's Misery*, onde fala de um espectro que “berrava miseravelmente no Theatre como uma vendedora de ostras: ‘Hamlet, vingança’”. O remoque irônico de Lodge, que trazia à luz seu desconforto com exageros dramáticos da tragédia de vingança, gênero que tivera momento de maior sucesso, vinha a público apenas três anos antes de Shakespeare dar início à composição de *Hamlet*, um drama que também falaria de vingança, ainda que não mais com a convicção histriônica dos primeiros dramaturgos.²⁵

Dada como certa a referência, a grande questão que a rodeia é a sua autoria. Lawrence Flores Pereira informa que alguns críticos atribuem a autoria de *Ur-Hamlet* a Thomas Kyd (1558-1594), autor de *A tragédia espanhola*, texto que serviu como modelo para outras peças com a temática da vingança.

Ur-Hamlet fez sucesso na metade da década de 1590, e fez parte do repertório da Chamberlain's Men, a primeira companhia teatral à qual Shakespeare se associou, o que leva os estudiosos a concluir que, por essa razão, o Bardo teve muitos anos para estudar a sua estrutura e dissecá-la, causando impacto na composição da peça a que temos acesso e lemos até hoje.²⁶ Contudo, não foi apenas Shakespeare que se inspirou em uma narrativa prévia; os estudiosos também cogitam que Thomas Kyd tenha consultado “o relato de nome semelhante escrito por François de Belleforest, uma história que o próprio autor francês havia adaptado a partir de uma narrativa

²⁵ PEREIRA, 2015, p. 7.

²⁶ PEREIRA, 2015, p. 8.

semelhante, escrito por Saxo Grammaticus no século XII, em sua *Gesta Danorum* [Gesta dinamarquesa].”²⁷ Pereira explica que:

A narrativa na *Gesta* é quase mítica e com poucas sutilezas. Como na peça de Shakespeare, o tio de Amleth, Feng [Claúdio], mata o antigo rei, casando-se depois com Gerutha (Gertrude) a mãe de Amleth (Hamlet). No entanto, o assassinato não é segredo, ao contrário do que ocorre na peça de Shakespeare. Isso explica a atitude de Amleth de fingir loucura para dirimir suspeitas sobre suas intenções e trilhar um caminho seguro rumo à vingança.²⁸

É um fato que Shakespeare foi influenciado por diversas fontes, contudo, o seu diferencial está nas sutilezas de sua escrita que o tornaram eterno, graças à sua narrativa inovadora e substancial, sua obra autoral única e notável. A forma como o Bardo escrevia sobre vingança, estratégias e trama passou a conduzir o seu leitor à reflexão e à indagação, principalmente nos fragmentos em que o fantasma pede que o filho vingue a morte do pai.

“Shakespeare também introduziu em *Hamlet* algo inteiramente teatral, a *peça dentro da peça*, *O assassinato de Gonzago*, que não se encontrava em nenhuma das versões anteriores da história”, exemplifica Pereira, que elenca ainda outro aspecto que, para esta dissertação, é crucial, as características da personagem Ofélia: o dramaturgo “se interessou em complexificar a personagem de Ofélia a ponto de apresentá-la imersa na demência mais furiosa, um traço perturbador inédito.”²⁹

Infelizmente, por carência de fontes, não há, além desta informação, descrições de como era a personagem feminina nos textos que inspiraram Shakespeare a escrever *Hamlet*, contudo, essa afirmação pode se amparar em documentos que Steven Gunn, especialista da Universidade de Oxford, encontrou e que comprovam o relato da morte de uma possível prima de Shakespeare: o fato de ter morrido afogada em 1569 ao cair em uma represa quando colhia flores, próxima de um moinho em Stratford-upon-Avon, cidade natal do Bardo, pode ter-lhe inspirado a escrever a cena que ocorre no quarto ato de *Hamlet*. Além de Gunn, Emma Smith e outros acadêmicos de um projeto

²⁷ PEREIRA, 2015, p. 8.

²⁸ PEREIRA, 2015, p. 8.

²⁹ PEREIRA, 2015, p. 12.

de pesquisa da Universidade de Oxford,³⁰ que durou cerca de quatro anos, também citam outras teorias a respeito da inspiração da cena do falecimento de Ofélia na peça *Hamlet*. Além da possível prima, existe a suposição de que o dramaturgo tenha tido informações sobre o afogamento no rio Avon, perto de Stratford, de uma mulher chamada Katharine, por volta de 1579.³¹ Ou seja, sempre há uma fagulha, seja ela real ou ficcional, que pode vir a motivar um escritor a utilizar de sua criatividade, técnica e lirismo a escrever textos que podem vir a se eternizar na história da literatura.

1.3. Ofélia, a personagem secundária

Muito já se estudou sobre a peça *Hamlet*, em especial a análise da personagem principal que leva o mesmo nome da peça. Entretanto, no século XX, abriram-se novas abordagens acerca das personagens mulheres ali presentes,³² que por sinal são somente duas. Uma dessas personagens é Ofélia, convencionalmente considerada pela crítica literária como uma personagem menor em uma peça permeada de grandiosidades, mas que, devido às novas análises surgidas no século XX, passou a ser nomeada como personagem secundária.

Ofélia é uma personagem insegura que vive a expectativa do casamento, além de estar cercada por homens que detêm poder sobre sua vida, sendo eles: Polônio, seu pai, que pela ausência da mãe toma conta dela, aconselhando-a e instruindo-a, inclusive em sua vida amorosa; Laertes, que por ser o irmão mais velho também interfere em suas ações; e, por fim, Hamlet, que a seduz com palavras e ações, porém, ao se desapontar com as mulheres, mais especificamente sua mãe, cria uma repulsa pelo ser feminino e passa a ignorá-la. Todavia, todos os três desaparecem de sua vida, deixando-a desamparada: Polônio morre assassinado; Laertes está longe, viajando; Hamlet a rejeita e a instrui a ir para um convento. Segundo Meire Lisboa

³⁰ A fonte não informa qual é o projeto de pesquisa, apenas os participantes e a duração. Cf.: ESTADÃO. Descoberta história real que pode ter inspirado Ofélia de Shakespeare. 8 jun. 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,descoberta-historia-real-que-pode-ter-inspirado-shakespeare-em-hamlet,729548>. Acesso em: 29 jun. 2022.

³¹ ESTADÃO. Descoberta história real que pode ter inspirado Ofélia de Shakespeare. 8 jun. 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,descoberta-historia-real-que-pode-ter-inspirado-shakespeare-em-hamlet,729548>. Acesso em: 29 jun. 2022.

³² VIEIRA, 2010.

Santos Gonçalves, algumas teorias analisam que, sem a presença desses três homens importantes para tomar decisões em seu lugar, Ofélia encaminha-se gradativamente para a loucura, contudo, “tornou-se o símbolo da mulher histérica na cultura moderna.”³³

[...] pensando modernamente, ela ficou louca e sentiu-se culpada porque, quando Hamlet a rejeita e seu pai pede que ela se afaste dele, a única maneira de ficarem juntos é com a morte de seu pai, já que seu irmão já não está por perto. Assim, Hamlet cumpriu o desejo sexual dela de, tirando Polônio do caminho, os dois poderem continuar o romance. Ofélia pode ser considerada, então, o símbolo da mulher histérica [...].³⁴

Especificamente no ato IV, cena VII, a rainha Gertrudes noticia a morte de Ofélia, relatando que foi uma morte por afogamento em um riacho. Segundo a rainha, Ofélia teria caído por acidente porque estava desorientada pela loucura e o peso das roupas a teria atraído para o fundo. A morte vem como um final trágico, mas também polêmico, pois sugere a ocorrência de um suicídio, ato muito transgressor na época. Prosseguindo na busca por indícios que demonstram as relações entre os sexos, poderíamos dizer que Ofélia tira a única coisa sobre a qual tinha poder, a sua vida. A notícia é dada pela Rainha ao irmão Laertes, que lamenta muito o ocorrido:

RAINHA: As dores quando vêm, vêm uma atrás da outra. Laerte, Laerte, tua irmã se afogou.

LAERTE: Se afogou? Oh, onde?

RAINHA: Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado Que espelha as folhas gris do 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-defunto.
Quando subiu nos galhos pensos para atar
As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,
E então tombaram ela e seus troféus floridos
No plangente riacho. Suas roupas se abriram,
E, como uma sereia, boiou por instantes.
E aí entoou refrãos 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

³³ GONÇALVES, 2010, n.p. [não paginado]

³⁴ GONÇALVES, 2010, n.p.

Para os lodos da morte.³⁵

Esse é o fragmento de crucial importância para o desenvolvimento desta dissertação, pois tomamos como premissa que diversos artistas deram vazão a inúmeras transposições de Ofélia, desde o século XVIII até a contemporaneidade, a partir dessa cena. Érika Viviane Costa Vieira em *Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia* afirma que:

Se Hamlet é quem mais manipula a atenção da crítica com suas intrigantes questões existenciais, *podemos afirmar que Ofélia é a grande protagonista nas artes plásticas. Ao recuperarmos os trabalhos mais significativos que compõem sua iconografia, que se inicia em meados do século XVIII e vai até à contemporaneidade, podemos traçar a evolução pela qual a representação desta personagem passou. Esta evolução está intrinsecamente relacionada às mudanças pelas quais a personagem precisou se adaptar relacionadas à sexualidade feminina.*³⁶

O sucesso da imagem de Ofélia relaciona-se à sua polivalência, à relação ambígua entre suicídio e morte acidental, pois esta personagem secundária deu aos artistas, e também ao público espectador, a oportunidade de refletirem sobre a fantasia ameaçadora da sexualidade feminina, sobretudo quando a loucura leva à morte.

1.4. Rastros de um arquétipo ofélico

Quando analisamos as transposições midiáticas de Ofélia, independentemente de seus criadores, somos conduzidos ao texto de referência *Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism* da crítica literária americana Elaine Showalter,³⁷ em que a autora mostra que, desde a era elisabetana até a contemporaneidade, a imagem de Ofélia, seja ela representada no teatro ou não, é a de uma Ofélia que sofre, uma personagem submissa e associada às questões sexuais.³⁸ Showalter irá pontuar, com a análise de pinturas e ilustrações de Ofélia, o tema da água, a simbologia do feminino, da submissão e da decadência.

³⁵ SHAKESPEARE, 2015, p. 168.

³⁶ VIEIRA, 2010, p. 81. (grifo meu)

³⁷ SHOWALTER, 1994.

³⁸ Nesta dissertação não entraremos em detalhes sobre esse aspecto, mas cabe mencionar que existem estudos que debatem a possibilidade de Ofélia ter tido relações sexuais com Hamlet. Essas análises se concentram no questionamento da fronteira imposta entre a castidade e a experiência sexual antes do casamento ser consumado.

De acordo com a crítica literária americana, foi somente no século XIX, quando pesquisadoras começaram a escrever sobre Ofélia, que a crítica começou a fazer uma análise de como a personagem shakespeariana foi representada, além de mostrar outras camadas sobre a subjetividade feminina. Nesse contexto, Elaine Showalter elabora uma hipótese fundamental sobre a forma como Ofélia é retratada na narrativa de *Hamlet*. A pesquisadora destaca que a personagem é sempre mediada por outras figuras ao longo da peça, como Hamlet, Laerte, Polônio, Cláudio e Gertrudes. São esses personagens que tomam decisões importantes em relação a Ofélia, como sua ida para o convento, suas instruções e ordens, sua função na corte e até mesmo a projeção como futura nora. Showalter argumenta que essa constante mediação da personagem evidencia a falta de voz e autonomia das mulheres na sociedade da época, o que reforça o papel secundário que Ofélia ocupa na trama, mesmo sendo uma das personagens mais emblemáticas da obra de Shakespeare. E diante de tantas opiniões de terceiros, no texto teatral não fica evidente qual é a verdadeira ambição, qual é a vontade de Ofélia. Inclusive, a cena de sua morte também é mediada, no caso, pela Rainha Gertrudes, que não estava presente no momento mas a descreve com tanto lirismo, com uma intensa qualidade pictórica, que dá a entender que o afogamento ocorreu por um descuido, um deslize. Por essa razão, podemos inferir que o texto teatral apresenta Ofélia como uma personagem sem personalidade, até porque é em vão tentar encontrar e dar voz à Ofélia dentro da narrativa, pois, de certa forma, ela foi silenciada pelo próprio escritor, que antecipou – e contribuiu para – a forma como seria e é compreendida.

Seguindo esta perspectiva, concluímos que Ofélia, em *Hamlet*, não dá vazão a seus próprios pensamentos, sendo sempre submissa às ideias e opiniões de terceiros. De acordo com a crítica norte-americana, a narrativa privilegia apenas o que Ofélia tem a dizer *sobre* Hamlet, colocando-se em uma posição de “figuração relacional”. Por essa razão, sua “representação discursiva”, termo utilizado por Showalter, irá inferir diretamente nas transposições feitas posteriormente, que refletirão construções simbólicas de cada período histórico-cultural em que foram concebidas. É a partir da “representação discursiva” que poderão ser compreendidas as questões sobre o feminino, a loucura e a noção hegemônica ali evidenciada. Por isso

Showalter defende, por fim, assim como outros críticos hamletianos, a tese que Ofélia sobrevive, infelizmente, apenas por meio da história de sua “representação discursiva”.

Assim como as reflexões da americana Showalter, em solo brasileiro a filósofa Márcia Tiburi, em *Ofélia morta – do discurso à imagem*, aponta que nos últimos 200 anos a “representação discursiva” de Ofélia é sempre a de uma mulher histérica ou morta, compondo assim uma ideia do perfil das mulheres no século XIX. Ao refletir sobre isto em seu artigo, Tiburi irá analisar Ofélia como mulher morta, como imagem, como uma ninfa, e, por fim, por meio do conceito de Gaston Bachelard, “complexo de Ofélia”, que é complementar ao mito de Édipo encarnado pelo parceiro da tragédia, o príncipe Hamlet.

Segundo Márcia Tiburi, Ofélia é representada imagetivamente sempre de duas formas, como louca ou morta, pois essas características compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, uma vez que a morte está no imaginário das pessoas – principalmente dos homens – que compreendem a necessidade de expor, na história da arte, um culto da mulher cadáver. Atualmente, existem livros que mostram o interesse analítico despertado no século XX pela imagem da mulher jovem, nobre, louca e mortal, que se tornou paradigmática de maneira perturbadora. Além disso, a imagem de Ofélia se tornou um modelo para as mulheres, um ideal de beleza a ser seguido. Curiosamente, ela foi usada como um paradigma estranho, sendo o “modelo das histéricas” nos hospitais psiquiátricos, que, de acordo com a psiquiatria da época, deveriam espelhar o comportamento de Ofélia.³⁹ Tiburi explica:

A loucura das mulheres no século XIX, no contexto da histeria, é apenas um estágio preparatório da morte ou sua eufemização. Podemos, assim, sustentar que há um interesse político no silenciamento das mulheres que é alcançado pela construção da loucura, mas há ligado a ele um interesse estético que pode ser apavorante e que vem remeter a um questionamento sobre o desejo contido no ato de representar a ponto de que a força e a profusão dessa representação criem um tema clássico da pintura.⁴⁰

No caso específico de Ofélia, Tiburi reflete que, em grande parte não existe “personagem criado pela pintura, mas tão somente representações a

³⁹ TIBURI, 2010, p. 302.

⁴⁰ TIBURI, 2010, p. 302.

partir de textos literários, poemas ou romances, mitos, contos populares ou narrativas prévias.” A autora ainda observa que “é algo que faz pensar na função da própria pintura ao criar imagens para representações”.⁴¹

Pode-se inferir que sua representação imagética se baseia no momento do último suspiro de vida da personagem, para, enfim, sobreviver em cima de seu falecimento, explicitando assim a complexa relação entre a imagem da mulher louca e morta, que vai além de si e se mantém atuante na memória, como um fantasma.⁴² Tiburi irá pontuar que

A imagem de uma mulher não pode ser pensada como imagem universal de mulher, como as leituras mais tradicionais e inevitavelmente essencialistas tentam fazer, mas *deve ser tratada dialeticamente como imagem de uma mulher que se torna imagem de mulher*. É a relação entre conteúdo e forma que devemos analisar para não perder de vista o foco na direção do qual uma imagem com valência universal é produzida. Deve-se partir do pressuposto, portanto, de que Ofélia, ainda que personagem, foi a imagem de “uma mulher” na visão de “um homem” para responder à questão do modo como se constroem as imagens. Imagens não são apenas a cópia do real, mas sua invenção.⁴³

E, uma vez que é uma invenção, devemos compreender que há uma montagem, uma construção imagética, uma configuração que será fruto da subjetividade do artista que faz a transposição da imagem para sua tela para, no fim, representar o que compreende de forma particular, e que terá implicação de uma época ou de um lugar. Por essa razão que uma representação não será universal.

Tiburi também expõe que uma das imagens que o ser feminino passou a assumir foi a da ninfa, da dama que existirá para sempre, que nomeia o objeto da paixão amorosa, espírito elementar de criatura antropomórfica. A ninfa é a imagem estática da feminilidade em movimento, com roupas transparentes que permitem vislumbrar a anatomia de seu corpo, com trejeitos celestiais, sem vulgaridade, com longas tranças e fios soltos tomados pelo vento. A ninfa é a pessoa que ainda não é mulher, e nem chegará a ser, posto que a morte irá intervir no seu processo de amadurecimento e de formação.

⁴¹ TIBURI, 2010, p. 303.

⁴² TIBURI, 2010, p. 305.

⁴³ TIBURI, 2010, p. 305. (grifo meu)

Para essa associação, Tiburi recorre a Giorgio Agambem, que, em *Ninfe*,⁴⁴ entende, desde Dante, a ninfa como objeto do amor, como um conceito limite entre o amante e a amada, o sujeito e o objeto.

Segundo Agambem, quando a mulher é vista como imagem, é tirada de si todo o seu passado, presente e futuro, inclusive seu potencial político, aniquilando qualquer possibilidade de ser e existir como tal, caindo assim num viés patriarcal moderno, que é revelado pela imagem da mulher morta como no século XIX. E como dito anteriormente, a filosofia se uniu com a arte em uma “[...] necrofilia desde a tragédia grega”⁴⁵ dos corpos femininos. Por fim, Tiburi questiona se Ofélia nada mais é do que a imagem de um gozo masculino, “[...] sendo o masculino nada mais do que um modo de ver a mulher, de posicionar-se diante dela.”⁴⁶ E o olhar masculino não só de quem a transpõe para a arte, mas também do próprio Shakespeare, que a descreve.

1.5. O complexo de Ofélia, segundo Tiburi

Em seu artigo sobre a personagem shakespeariana, Márcia Tiburi faz uma breve reflexão psicanalítica sobre o termo “complexo de Ofélia”, o qual toma emprestado de Gaston Bachelard, no qual reconhece a “estrutura do desejo”, pois compreende-se que Ofélia se suicida por causa do desamor de Hamlet.

Como mencionado anteriormente, a descrição da rainha Gertrudes sobre a morte de Ofélia dá a entender que foi resultado de um deslize, uma fatalidade, contudo, em outro fragmento da peça teatral, a dualidade da ação é explicitada. Trata-se do fragmento em que, de forma sagaz, os coveiros percebem a ambiguidade do acontecimento e desconfiam que a morte da jovem não foi por um deslize, mas sim por “mote próprio”, ou seja, por suicídio:

PRIMEIRO COVEIRO Mas ela recebe funeral de cristã se buscou salvação por mote próprio?

SEGUNDO COVEIRO Eu te digo que sim, e por isso cava rápido a cova dela. O legista examinou o caso e decidiu pelo enterro cristão.

PRIMEIRO COVEIRO Mas então só pode ser porque ela se afogou em defesa própria.

⁴⁴ Livro publicado em 2007 pela Bollati Boringhieri. A primeira edição brasileira, *Ninfas*, foi traduzida por Renato Ambrósio, publicada pela editora Hedra, em 2012.

⁴⁵ TIBURI, 2010, p. 304.

⁴⁶ TIBURI, 2010, p. 305.

SEGUNDO COVEIRO Pois é, assim acharam.

PRIMEIRO COVEIRO Por conseguinte, foi se *ofendendo* e não de nenhum outro modo. Pois aqui está o ponto: se eu me afogo de mote próprio, isso constitui um ato, e um ato tem três ramos: agir, fazer, executar. Argo, ela se afogou de mote próprio.

SEGUNDO COVEIRO Sim, mas ouve lá, meu mestre coveiro.

PRIMEIRO COVEIRO Com licença. Aqui está a água, muito bem. Aqui está o homem – muito bem. Se o homem vai até essa água aqui e se afoga, isso quer dizer que, querendo ou não querendo, ele vai, tá entendendo? Ora, se a água vem até ele e afoga ele, então ele não se afoga. Argo, quem não é culpado de sua própria morte não encurta a própria vida.

SEGUNDO COVEIRO Mas isso tá na lei?

PRIMEIRO COVEIRO Mas claro que tá: na lei do inquérito do legista.

SEGUNDO COVEIRO Quer saber a verdade? Se a moção não fosse nobre, não recebia funeral cristão.

PRIMEIRO COVEIRO Agora disse tudo. E é uma grande lástima que nesse nosso mundo a gente graúda tenha mais condições que outros iguais cristãos para se afogar e se enforçar. Vem cá, minha pá. Os mais antigos fidalgos não foram senão os jardineiros, os lavradores e os coveiros – eles continuam a profissão de Adão. (*ele cava*)⁴⁷

Tiburi pontua que ambas as reflexões, a de Gertrudes e as dos coveiros, aparecem de forma a responsabilizar Ofélia por seus atos, pois não há como culpabilizar Hamlet. A filósofa reflete que, segundo Lacan, o príncipe da Dinamarca viveu preso “dentro do desejo da mãe”, que o impedia de ser feliz e amar Ofélia, o que, conseqüentemente, o desresponsabiliza, uma vez que seu foco não era se relacionar com a personagem, mas, sim, executar a sua planejada vingança.⁴⁸ Sobre “viver dentro do desejo da mãe”, Tiburi explica que:

A prisão no desejo de outrem é que configura, a meu ver, o cerne do que podemos chamar, usando a expressão de Bachelard, de “Complexo de Ofélia” e que, na peça, não poderia jamais ser sustentado caso uma mulher estivesse em situação de protagonista, pois o complexo se dá sempre pelo caráter secundário da vida das mulheres. Isso que poderia ser o machismo de Shakespeare é, no entanto, o retrato de uma época, mais que isso, retrato da modernidade inteira. O teatro de Shakespeare não está na contramão do desejo de uma cultura inteira. O sucesso de Shakespeare também é um acordo seu com seu público, que queria ver a morte de uma mulher. E é isso que o Bardo dá aos seus espectadores.⁴⁹

A filósofa brasileira alude a Lacan ao refletir que Hamlet deveria ter optado por ficar com Ofélia, porque assim não haveria morte – seja ela um deslize ou suicídio –, pois além de ter salvado a vida da personagem feminina,

⁴⁷ SHAKESPEARE, 2015, p. 171-172.

⁴⁸ TIBURI, 2010, p. 310.

⁴⁹ TIBURI, 2010, p. 310.

teria, de certa forma, salvado a sua própria, que estava envenenada pela vingança, podendo assim viver sua vida, com alegria, fora do “desejo da mãe”.

Por fim, Tiburi compreende que o “complexo de Ofélia” é a prisão de um homem ou de todos, no desejo patriarcal, simbolizando o acordo silencioso de que, no campo do desejo, as mulheres sempre são subordinadas, enquanto os homens prevalecem como protagonistas. Nesta linha, reflete também que “[...] analogamente, devemos dizer que, para uma mulher, libertar-se seria escapar do desejo do homem.”⁵⁰ Na obra de Shakespeare, como já foi mencionado, Ofélia vive entrelaçada ao desejo de outrem, submissa e sempre à disposição do que os homens – seu pai, irmão e seu amado Hamlet – queriam e falavam. Logo, seria impossível escapar de sua trágica morte, uma vez que seu desejo está dissociado de sua liberdade de ser livre para desejar. Tiburi assinala que

O que a peça de Hamlet nos mostra é que a realização do desejo de um homem é a morte. *A tragédia não seria mais do que a encenação do desejo*, que, deixado solto à própria sorte, não leva a outro lugar. O desejo em si mesmo é sempre aniquilação de si mesmo enquanto não encontra os limites do não-desejo que o impedem de se transformar em nada pela ausência da falta, que é em si a falta absoluta. Absolutamente desejar já seria não desejar, desejar é desejar apenas parcialmente. Se o desejo masculino estiver de fato representado em Hamlet e o desejo feminino o estiver em Ofélia, a morte de um homem é inevitável, mas não sem antes efetivar a ação típica de Hamlet: matar. Ofélia, por sua vez, tem a opção feminina; e a morte de uma mulher também o é: o mesmo suicídio de sempre.⁵¹

Tiburi finaliza a sua explanação ponderando que a morte na peça de Hamlet reafirma o seu desejo mais originário, enquanto a de uma mulher é sua matéria-prima. Por fim, a morte é uma tragédia que não é apenas a representação da condição humana, mas a apresentação da relação com a brevidade inaugural do estar vivo. “Ofélia, por sua vez, é, como personagem, a mulher feita para morrer, sem a qual não seria possível a existência de uma tragédia.”⁵²

1.6. O complexo de Ofélia, segundo Bachelard

A terminologia “complexo de Ofélia” tem origem no livro *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (1942), do filósofo francês Gaston

⁵⁰ TIBURI, 2010, p. 311.

⁵¹ TIBURI, 2010, p. 311. (grifo meu)

⁵² TIBURI, 2010, p. 312.

Bachelard, cuja edição brasileira tem como título *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1998), cuja primeira publicação foi pela editora Martins Fontes em 1989.

Bachelard irá refletir principalmente sobre a morte na água como um elemento desejado, sendo uma realidade que não é ditada por acaso, mas determinada de modo estritamente psíquico. O filósofo irá discorrer sobre a força dos aspectos psicológicos no drama da ficção que estão à disposição do romancista – no caso em questão, de Shakespeare. Isto porque o drama está na discursividade, projetando o que a realidade não abarca: “[...] não se pode dizer tudo, a vida salta elos da corrente e oculta sua continuidade. No romance só existe o que se diz, o romance mostra sua continuidade, exhibe sua determinação.”⁵³

O drama ofélico consiste em não sabermos se sua morte foi resultado de um suicídio ou de um deslize, um acidente. E é neste ponto que se instaura a questão do suicídio na literatura. O filósofo explica que:

O suicídio na literatura, prepara-se ao contrário com um longo destino íntimo. É literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. O romancista quase gostaria que o Universo inteiro participasse do suicídio de seu herói. O suicídio literário é, pois, muito capaz de nos dar a imaginação da morte. Ele põe em ordem as imagens da morte. No reino da imaginação, as quatro pátrias da morte têm seus fiéis, seus aspirantes.⁵⁴

Após esse parágrafo, o filósofo francês nos convida a analisar o “trágico apelo das águas”. Assim como outros escritores, Bachelard faz menção às ninfas e explicita que a água é pátria das ninfas mortas. O filósofo menciona então uma cena em que o príncipe da Dinamarca faz um presságio quanto ao destino da personagem Ofélia. Voltemos ao texto teatral: “A bela Ofélia. *Ninfa*, em tuas orações sejam lembrados meus pecados.”⁵⁵ Apoiado nesse fragmento, Bachelard escreve que Ofélia “[...] deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta. Essa vida sem alegria será outra coisa senão uma vã espera [...]”⁵⁶ Será nas águas do rio que ela deixará de viver, elemento que na literatura é

⁵³ BACHELARD, 1998, p. 83.

⁵⁴ BACHELARD, 1998, p. 83.

⁵⁵ Essa citação ocorre no terceiro ato, cena I. Cf.: SHAKESPEARE, 2015, p. 112. (grifo meu)

⁵⁶ BACHELARD, 1998, p. 84.

símbolo profundo, orgânico, entorpe, matéria plácida que se desforma, que, diferente do fogo e da terra, participa de uma espécie de queda, de sofrimento psíquico infinito, ao mesmo tempo que é um elemento de difícil apreensão, por ser ao mesmo tempo símbolo da morte, também é empiricamente símbolo universal da vida, de fertilidade e fecundidade. Contudo, nos escritos de Bachelard, a água “[...] representa a morte cotidiana, a morte ininterrupta, incessante e interminável”,⁵⁷ pois

Quem brinca com água pérfida se afoga, quer se afogar. Por outro lado, os loucos, na literatura, conservam bastante razão – bastante determinação – para associar-se ao drama, para seguir a lei do drama. Respeitam à margem da ação, a unidade de ação.⁵⁸

A mescla do desequilíbrio emocional e o elemento água, fez com que Ofélia se tornasse um símbolo do suicídio feminino; contudo, Bachelard reflete que a descrição de sua morte na peça *Hamlet* não manifesta nenhum realismo, é lírica, repleta de um impulso poético porque pertence à uma natureza imaginária primitiva. A água, a vegetação ao redor, a forma como o corpo é descrito remete a hipótese de como Shakespeare queria emoldurar o falecimento de sua personagem em uma tela, fazendo dele um espetáculo. Pensando no poder imagético da morte de Ofélia, Bachelard não teme que a imagem se disperse, se torne irreconhecível ao longo do tempo, pois a força e a unidade do “complexo” impedem que isto ocorra, uma vez que

As imagens elementares levam muito longe sua produção; tornam-se irreconhecíveis; tornam-se irreconhecíveis em virtude de seu desejo de novidade. Mas um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para revelá-lo por inteiro.⁵⁹

De fato, a recorrência da transposição da imagem de Ofélia morta revela que sua presença na peça *Hamlet* deixou um rastro mnêmico e intermediático, variando entre releituras de matiz romântico e simbolista, desde o século XVIII até a contemporaneidade, e outro rastro deixado pela da personagem secundária ao qual devemos nos atentar é o psicológico.

⁵⁷ AVELHEDA, 2008, n.p.

⁵⁸ BACHELARD, 1998, p. 85.

⁵⁹ BACHELARD, 1998, p. 92.

2. As transposições intermediáticas de Ofélia ao longo dos anos

2.1. A teorização da literatura para outras mídias

O presente estudo foi desenvolvido à luz dos conceitos teóricos da intermedialidade, um termo que ao longo dos anos tem despertado interesse em pesquisadores para a construção de uma definição. Adotamos a acepção de Irina Rajewsky em *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, que define intermedialidade como:

[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontece entre as *mídias*. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que tem a ver com um cruzamento de fronteiras entre as *mídias* e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intermediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de *mídias* diferentes.⁶⁰

Em seu estudo a pesquisadora faz uma breve introdução sobre a intermedialidade no contexto acadêmico e reforça como o termo tem servido como uma espécie de “guarda-chuva” para englobar diferentes significados, uma vez que não há uma teoria unificada. Neste artigo, Rajewsky coloca em pauta duas vertentes dos Estudos da Intermedialidade: de um lado, as pesquisas que buscam uma compreensão do fenômeno que acontece em mídias como um todo, seja na estrutura de suas origens e em seu processo de desenvolvimento histórico; e, de outro, os estudos que se propõem um olhar pontual, uma perspectiva sobre as ocorrências concretas da intermedialidade em textos individuais. Um termo que aparece em seu artigo é *mídia*, e devemos explicitar aqui que o entendemos, de acordo com Claus Clüver, como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais.”⁶¹

A linha teórica de Rajewsky se caracteriza por seu direcionamento sincrônico e pelo entendimento da intermedialidade como categoria para a

⁶⁰ RAJEWSKY, 2012, p. 18. (grifo meu)

⁶¹ CLÜVER, 2006, p. 24.

análise concreta de textos, em detrimento de uma consideração diacrônica das relações intermediáticas. Sobre tais escolhas, a estudiosa afirma que:

[...] minha abordagem a fenômenos intermediáticos segue uma direção sincrônica, pois procura distinguir manifestações diferentes de intermedialidade e desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas. [...] [F]ocalizo a intermedialidade [também] como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. [...] me concentro nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermediáticas específicas.⁶²

Rajewsky afirma se concentrar em configurações específicas pois, diante de um grande número de concepções sobre intermedialidade, que por si só já são amplas, categorizar permite unificar e distinguir concepções fundamentais entre fenômenos *intra*, *inter* e *trans*mediáticos. Por essa razão, para cobrir manifestações específicas, a teórica concebe três subcategorias da intermedialidade no sentido mais restrito de uma análise concreta de textos ou de outras mídias, intituladas *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referência intermediática*. Nesse estudo, iremos focar apenas nas categorias *transposição midiática* e *referência intermediática* para correlacionarmos com o objeto de estudo, e para fins elucidativos articularemos exemplos para aclarar nossa discussão.

2.1.1. Transposição midiática

Tomemos o verbo “transpor” como ponto de partida, cujo significado literal é passar, transferir, mudar de um lugar para outro. Logo, a transposição midiática irá transferir o que existe em uma mídia para outra, o que implica em transformações para que o produto final se adapte às suas características e singularidades. Segundo Rajewsky, as adaptações cinematográficas e romantizações são bons exemplos para essa categoria, pois “[...] o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produtor de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático.”⁶³

Um exemplo de transposição midiática é o “texto fonte” *Hamlet* ter sido transposto para o cinema e para pinturas diversas vezes. No cinema, o

⁶² RAJEWSKY, 2012, p. 23.

⁶³ RAJEWSKY, 2012, p. 24.

pesquisador Marcel Álvaro de Amorim nos informa que, historicamente, a primeira transposição de *Hamlet* de que se tem registro ocorreu em 1900, na França, com o filme intitulado *O duelo de Hamlet (Le Duel d'Hamlet)*, em uma versão muda e em preto e branco.⁶⁴ Já nas artes visuais, há diversas transposições das peças shakespearianas por renomados pintores como Eugène Delacroix, John Everett Millais, Paul Delaroche, Paul Albert Steck e Léopold Burthe.

O objeto de estudo da presente dissertação é o filme *ELENA*, que será minuciosamente apresentado no terceiro capítulo, mas é importante ressaltar aqui que esse longa-metragem apresenta uma transposição midiática parcial, uma vez que a cineasta Petra Costa se inspirou na personagem Ofélia, e não na peça teatral *Hamlet* como um todo. Além da personagem de Shakespeare, Petra Costa também se inspirou em obras de arte para compor a estética visual de uma cena em específico do filme. Em particular, ela utilizou como referência os quadros de John Everett Millais e John William Waterhouse, que retratam a personagem Ofélia.⁶⁵ Vale lembrar que a personagem Ofélia é um ícone cultural e artístico que já foi retratada em diversas mídias, como na literatura, no teatro e na pintura. A escolha de Petra Costa por essa personagem como fonte de inspiração para o filme *ELENA* mostra como as obras de arte e as referências culturais podem ser utilizadas de forma criativa na produção de novas narrativas.

2.1.2. Referências intermidiáticas

Em sentido restrito, as referências intermidiáticas devem

[...] ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: esse usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere.⁶⁶

⁶⁴ AMORIM, 2016, p. 115.

⁶⁵ Essa afirmação será desenvolvida no próximo capítulo.

⁶⁶ RAJEWSKY, 2012, p. 25.

Rajewsky esclarece também que essa categoria significa que uma mídia está presente em outra mídia, como um filme, quadro, seriado, por meio de uma evocação, tematização, imitação ou simulação de técnicas, elementos e/ou estruturas. A referência não é híbrida e plural, mas possui um rastro midiático e semiótico cuja forma é direta ou indireta, tendo uma linha significativa que se entrelaça com a outra mídia. Rajewsky cita como exemplos:

[...] referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem. Outros exemplos incluem a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. [...] Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.⁶⁷

Tomemos como exemplo as diferentes releituras de obras de arte realizadas por meio de fotografias que foram feitas, por diversas pessoas em suas casas, durante a pandemia de Covid-19, entre 2020 e 2021. Diferentes pessoas ao redor do mundo escolheram o quadro *Ofélia*, de Millais, utilizando o que tinham disponível, sempre dando ênfase em um corpo feminino com os olhos semicerrados, boca entreaberta, mãos ao redor do corpo, boiando em meio d'água e em volta de uma grande vegetação verde. Algumas pessoas tiveram que improvisar, pois não possuíam acesso à uma grande vegetação e a um rio, como no quadro de Millais, mas substituíram com o que lhes era possível, não deixando a simbologia diminuir e conseguindo assim evocar a pintura. Portanto, as fotografias divulgadas na internet fazem referência ao quadro *Ofélia*, de Millais, constituindo assim casos de “referências intermediáticas” segundo a definição de Rajewsky, ou seja, são produtos de mídia (a fotografia) que tematizam, evocam ou imitam elementos ou estruturas de outra mídia (a pintura).

Para finalizar é importante destacar que Rajewsky afirma:

[...] notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediáticas apresentadas. [...] Pois é claro – e isto é, de fato, o que quase sempre acontece – que o produto resultante de uma transposição

⁶⁷ RAJEWSKY, 2012, p. 25.

midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si.⁶⁸

2.1.3. Catalogação de transposições e referências

Ao iniciar a presente pesquisa houve o interesse em buscar imagens da personagem Ofélia, mais precisamente imagens que retratem o momento em que a rainha Gertrudes narra sua morte, na peça Hamlet. Durante os anos 2020 e 2022 foi pesquisado, registrado e salvo não somente as imagens, mas também os nomes dos autores, o ano da realização de cada uma e o *link* onde foram encontradas visando catalogar e fazer um quadro com todas essas informações. Ao longo desse período foram encontrados vários produtos de mídia: pinturas, fotografias e ilustrações, e chegamos à conclusão de que, do material encontrado, vinte possuem o caráter de transposições midiáticas e dezoito evocam características do quadro de Millais, portanto podemos considerar o caráter de referências intermidiáticas nas fotografias.

⁶⁸ RAJEWSKY, 2012, p. 26.

Quadro 1 – Lista das transposições intermediáticas da cena da morte de Ofélia

	Nome do artista	Título	Ano	Mídia	Link Todos os acessos são de 10 fev. 2023
1	Henry Fuseli	<i>Ophelia</i>	1770-1778	Desenho para o <i>Roman Album</i> . British Museum, Londres	https://bit.ly/Henry-Fuseli
2	James Parker	<i>Ophelia</i>	1789	Baseada em obra de Richard Westall, <i>Death of Ophelia</i> , editada por George Steevens. Folger Shakespeare Library	https://bit.ly/james-parker
3	Achille Devéria	<i>Ophélie</i>	1827-1830	Bibliothèque Nationale de France, Paris	https://bit.ly/Achille-Deveria
4	Eugène Delacroix	<i>La mort d'Ophélie</i>	1838	Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm., Neue Pinakothek, München	https://bit.ly/Eugene-Delacroix-1838
5	Eugène Delacroix	<i>La mort d'Ophélie</i>	1843	Litografia, 18,1 x 25,5 cm., Musée Eugène Delacroix, Paris	https://bit.ly/Eugene-Delacroix-1843
6	Eugène Delacroix	<i>La mort d'Ophélie</i>	1844	Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum “am Römerholz”	https://bit.ly/Eugene-Delacroix-1844
7	Léopold Burthe	<i>Ophélie</i>	1851	Óleo s/ tela, 62,4 x 100 cm. Musée Sainte-Croix, Poitiers	https://bit.ly/Leopold-Burthe
8	John Everett Millais	<i>Ophelia</i>	1851-1852	Óleo s/ tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Gallery, Londres	https://bit.ly/John-Everett-Millais
9	Arthur Hughes	<i>Ophelia</i>	1852	Óleo sobre tela com um arco superior; aprox. 68.7 x 123.8 cm., Manchester City Arte Galerias	https://bit.ly/arthur-hughes
10	Eugène Delacroix	<i>La mort d'Ophélie</i>	1853	Óleo s/ tela, 23 x 30 cm., Musée du Louvre	https://bit.ly/Eugene-Delacroix-1853

11	James Bertrand	<i>Mort d'Ophelie</i>	1872	Óleo sobre tela, 86 x 180 cm, Whitford Fine Art	https://bit.ly/James-Bertrand
12	Auguste Préault	<i>Ophélie</i>	1876	Relevo em bronze, 75 x 200 x 20 cm, Musée d'Orsay, Paris	https://bit.ly/Auguste-Preault
13	Alexandre Cabanel	<i>Ophelia</i>	1883	Pintura, 77x117.5 cm, coleção privada	https://bit.ly/Alexandre-Cabanel
14	Paul Albert Steck	<i>Ophelia Drowning</i>	1895	Óleo s/ tela, 98 x 162 cm, Musée de la Ville de Paris, Musée du Petit-Palais, Paris	https://bit.ly/Paul-Albert-Steck
15	Frances E. MacDonald	<i>Ophelia</i>	1898	Aquarela e lápis, 108,8 x 45,3 cm	https://bit.ly/Frances-E-MacDonald
16	Byam Shaw	<i>Ophelia</i>	1900	28.5 x 41.5 cm, Galerie Drylewicz	https://bit.ly/Byam-Shaw
17	Odilon Redon	<i>Ophélie dans les fleurs</i>	1905-1908	Pastel, 64 x 91 cm, Tate, Londres	https://bit.ly/odilon-redon
18	W. G. Simmonds	<i>The Drowning of Ophelia</i>	1910	Pintura	https://bit.ly/W-G-Simmonds
19	Georges-Jules-Victor Clairin (1843-1919)	<i>Ophelia in the Thistles</i>	Sem data	Pintura, coleção privada	https://bit.ly/Georges-Jules-Victor-Clairin
20	Friedrich Wilhelm Theodor Heyser	<i>Ophelia</i>	Depois de 1921	Pintura	https://bit.ly/FriFriedrich-Wilhelm-Theodor-Heyser

Fonte: Elaborado pela autora.

Consideramos que as vinte obras, realizadas entre 1770 e 1921, possuem o caráter de transposições midiáticas, uma vez que o texto original, ou seja, a cena da peça *Hamlet*, é a “fonte do novo produtor de mídia”, ou seja, as obras de arte visuais, “cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático.”⁶⁹

Essas transposições midiáticas retratam a personagem Ofélia com elementos característicos da peça teatral, como a temática, o título, a cena da morte, a vegetação, a água, as flores e a representação do ato IV, cena VII. É possível inferir que os pintores leram a peça teatral e, a partir disso, desenvolveram suas próprias compreensões pessoais do texto *Hamlet*, optando por retratar a sétima cena do quarto ato de forma subjetiva em suas obras.

Partindo da leitura de *A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto* de Liliane Louvel, entendemos que essa passagem do texto shakespeariano pode ter sido tão recorrentemente transmidiada para pinturas por se utilizar de uma figura de retórica, a *hipotipose*. Segundo Fontanier, citado por Louvel, a hipotipose é a ação de descrever “[...] as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva.”⁷⁰ Lívia Zacarias Rocha, em seu estudo, também acredita que essa passagem utiliza desta figura retórica e afirma que este “[...] recurso de descrição do espaço dramático e da ação da personagem utilizado nessa passagem foi muito explorado pelo autor da tragédia bem como por diversos dramaturgos ao longo do tempo.”⁷¹

É notável a habilidade literária de Shakespeare em descrever cenas tão poderosas e vívidas em *Hamlet* que, mesmo após a sua criação, conseguiram despertar emoções e imagens na mente de seus leitores e apreciadores. Uma dessas cenas icônicas é a cena em que a rainha Gertrudes narra a morte de Ofélia, que inspirou diversos pintores a retratá-la em suas obras de arte. É impressionante como esses artistas conseguiram visualizar e formar imagens tão vívidas da cena a ponto de serem capazes de representá-la em suas

⁶⁹ RAJEWSKY, 2012, p. 24.

⁷⁰ LOUVEL, 2012, p. 54.

⁷¹ ROCHA, 2015, p. 28.

pinturas, como se tivessem presenciado o momento em si. Isso demonstra a força da literatura de Shakespeare em despertar a imaginação e as emoções das pessoas, mesmo através de outras formas de arte.

Já nas dezoito obras listadas a seguir, os artistas se inspiraram especificamente na pintura *Ofélia* de John Everett Millais, em que buscaram de alguma forma fazer uma releitura o mais próxima possível do quadro, o que configura casos de “referências intermediáticas”, de acordo com Rajewsky.⁷²

⁷² Essa afirmação será desenvolvida nas próximas páginas.

Quadro 2 – Catalogação de referências intermediáticas

	Nome do artista	Título	Ano	Mídia	Link
1	Hannah Habibi Hopkin e Zarek Rahman	<i>Sem título</i>	2011	Fotografia	https://bit.ly/Hopkin-e-Rahman
2	Viet Ha Tran	<i>Take me to your dreams Ophelia III</i>	2013	Fotografia	https://bit.ly/Viet-Ha-Tran
3	Adad Hannah	<i>Blackwater Ophelia</i>	2013	Fotografia/Vídeo	https://bit.ly/Adad-Hannah
4	Heather Shuker	<i>Tracy D as Ophelia</i>	2014	Fotografia	https://bit.ly/Heather-Shuker
5	Dorota Gorecka	<i>Ophelia</i>	2015	Fotografia	https://bit.ly/Dorota-Gorecka
6	Ignasi Monreal	<i>Ophelia, Utopian Fantasy</i>	2017	Ilustração	https://bit.ly/Ignasi-Monreal
7	Julia Fullerton-Batten	<i>Ophelia</i>	2018	Fotografia	https://bit.ly/Julia-Fullerton-Batten
8	Giulia Rosa	<i>Ophelia</i>	2019	Ilustração	https://bit.ly/Giulia-Rosa
9	Isobel C MacDonald	<i>Ophelia</i>	2020	Fotografia	https://bit.ly/Isobel-C-MacDonald
10	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2020	Fotografia	https://bit.ly/sem-autor
11	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2020	Fotografia	https://bit.ly/sem-autoria-1
12	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2020	Fotografia	https://bit.ly/sem-autoria-2
13	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2020	Fotografia	https://bit.ly/sem-autoria-3
14	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2020	Fotografia	https://bit.ly/sem-autoria-4
15	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2020	Fotografia	https://bit.ly/sem-autoria-5
16	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2021	Fotografia	https://bit.ly/sem-autoria
17	Autor(a) não identificado	<i>Sem título</i>	2021	Fotografia	https://bit.ly/sem-autoria
18	Susan Herbert (1945-2014)	<i>Ophelia</i>	Sem data	Pintura	https://bit.ly/Susan-Helberts

Fonte: Elaborado pela autora.

2.2. As transposições da morte de Ofélia por Delacroix e Millais

O pequeno trecho que narra a morte de Ofélia na peça *Hamlet* foi estudado com uma atenção especial por Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), pintor francês amplamente reconhecido como um dos influentes pintores do século XIX e figura-chave no desenvolvimento do Romantismo francês. Entre 1834 e 1853, registra-se que o pintor tenha desenvolvido, além de onze pinturas, dezesseis litografias ilustrando diversas passagens da tragédia *Hamlet*; dentre esse grande número de transposições, o artista produziu quatro obras – uma litografia (1843) e três pinturas a óleo (1838, 1844 e 1853) –, intituladas de *La Mort d’Ophélie (A morte de Ofélia)*.⁷³

De acordo com Livia Zacarias Rocha,

Além de grande leitor, Delacroix era igualmente apreciador e frequentador de teatro. Isso certamente justifica o fato de o artista ter-se entregado aos enredos e personagens de Shakespeare com tanta tenacidade. Pouco antes de morrer, o pintor escreveu em seu diário que o dramaturgo “está no grupo dos cinco ou seis escritores que são suficientes para alimentar o pensamento”.⁷⁴

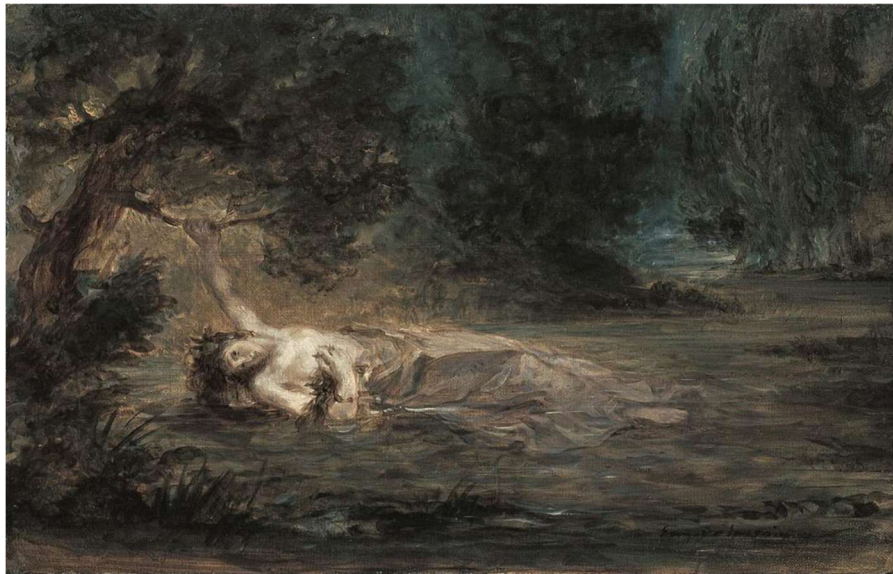
E como Shakespeare era um escritor que suscitou a vontade de Delacroix de transpor para telas fragmentos de seus textos, o pintor francês ficou conhecido, posteriormente, como “filho de Shakespeare”, por ser o artista que mais transpôs para as artes visuais as obras desse dramaturgo tão aclamado.⁷⁵ A seguir, as Figuras 1 a 4 são exemplos das produções de Delacroix sobre o tema da morte de Ofélia:

⁷³ ROCHA, 2015, p. 19.

⁷⁴ ROCHA, 2015, p. 19.

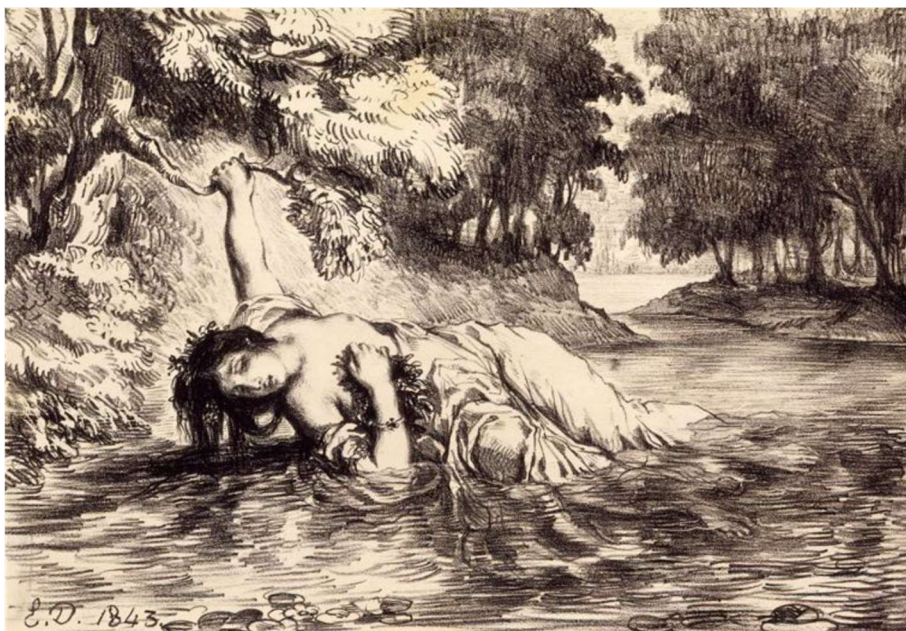
⁷⁵ Segundo Livia Zacarias Rocha, em 2014 ocorreu a exposição “Eugène Delacroix, the Most Legitimate of Shakespeare’s Sons (Eugène Delacroix, o mais legítimo dos filhos de Shakespeare), no Museu Eugène-Delacroix, em Paris. A exposição celebrava os 450 anos de nascimento de William Shakespeare e apresentou, pela primeira vez, o conjunto de litografias da série *Hamlet* e as matrizes onde foram feitos os desenhos originais.

Figura 1 – E. Delacroix, *A morte de Ofélia*, 1838. Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm., Neue Pinakothek, München



Fonte: ARTS DOT. A morte de Ofélia. Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/8Y36LU-Eug%C3%A8ne-Delacroix-a-morte-de-of%C3%A9lia>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Figura 2 – E. Delacroix, *A morte de Ofélia*, 1843. Litografia, 18,1 x 25,5 cm., Musée Eugène Delacroix, Paris



Fonte: MET MUSEUM. Death of Ophelia. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337110>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Figura 3 – E. Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1844. Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum “am Römerholz” Winterthur



Fonte: MEISTERDRUCKE. A morte de Ofélia, 1844. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Ferdinand-Victor-Eugene-Delacroix/60233/A-morte-de-Of%C3%A9lia,-1844.html>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Figura 4 – E. Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1853. Óleo s/ tela, 23 x 30 cm., Museu do Louvre, Paris



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS. Eugène Delacroix - La mort d'Ophélie, 1853 (Louvre). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_mort_d%27Oph%C3%A9lie,_1853_%28Louvre%29.jpg. Acesso em: 10 fev. 2023.

Nas transposições intituladas de *A Morte de Ofélia*, Delacroix mantém uma forte semelhança entre as quatro versões que criou. Em todas, Ofélia é retratada com parte do corpo nu, em posição horizontal, segurando um galho com uma mão enquanto a outra está sobre o corpo, com o braço flexionado, abraçando um ramo de flores. A cabeça, pendendo suavemente sobre o ombro, aponta para a esquerda da tela. No entanto, na última versão (Figura 4), ao contrário das outras, a cabeça está voltada para a direita, imitando a posição presente nas demais transposições.

Nas pinturas (Figuras 1, 3 e 4), Ofélia é destacada pela iluminação, em comparação com o resto da cena. A utilização da luz para dirigir a atenção do espectador aumenta a dramatização, enfatizando a personagem ou objeto e obscurecendo o fundo. Na litografia (Figura 2) e na pintura de 1853 (Figura 4), Ofélia aparece mais próxima ao espectador, enquanto nas versões de 1838 (Figura 1) e 1844 (Figura 3), ela está mais afastada. A variação do enquadramento entre as obras é perceptível, além disso, as versões de 1838 (Figura 1) e 1844 (Figura 3) possuem a mesma composição de cenário.

Na versão de 1838 (Figura 1), a paleta de cores é relativamente uniforme e há uma aparência inacabada, não muito sofisticada, na comparação com as outras pinturas (Figura 3 e 4), característica que, segundo Livia Zacarias Rocha, é comum nas obras de Delacroix.⁷⁶ Já na pintura de 1844 (Figura 3), que é a maior em tamanho, há uma maior atenção aos detalhes e uma iluminação mais intensa na personagem em comparação com as outras versões.

Após essa breve análise das semelhanças e contrastes entre as transposições de Delacroix, algo que é crucial de ser apontado é que o pintor capturou em suas pinturas e litogravura o momento em que Ofélia ainda está viva, minutos, talvez até mesmo segundos, antes de sua morte. As Ofélias de Delacroix não buscam enfatizar a retratação de uma bela mulher com flores, como na descrição da morte dada pela rainha Gertrudes no texto shakespeariano, assim como não dá prioridade ao aspecto estetizante da morte, mas podemos conjecturar que possuem o intuito de demonstrar a ambiguidade que aparece no texto: Ofélia teria falecido por um deslize ou

⁷⁶ ROCHA, 2015, p. 23.

suicídio? Em suas transposições, Delacroix retrata uma das mãos da personagem agarrada em um galho para tentar se salvar; e a outra mão não larga as flores que segura com delicadeza, demonstrando que há um forte conflito entre o desejo de viver e o de morrer. São forças que se entrecruzam e dominam completamente a personagem, mas que só são possíveis de serem compreendidas e interpretadas se houver uma profunda análise do texto de Shakespeare, o que certamente foi idealizado pelo pintor francês para deixar a interpretação para o observador de suas transposições, assim como Shakespeare deixa para seu leitor.

Contemporâneo a Delacroix, o pré-rafaelita John Everett Millais (1829-1896) representou sua Ofélia, assim como Delacroix, nos momentos que antecedem sua morte, flutuando nas águas do pequeno riacho (Figura 5). Seu quadro intitulado *Ophelia (Ofélia)* é de 1851-52, obra que, atualmente, é a mais icônica e a mais lembrada pelo imaginário popular quando se pensa na cena da morte da personagem shakespeariana. Embora *Ofélia* (1851-52) não tenha sido, “num primeiro momento, admirada pelos críticos da *Royal Academy of Arts*”,⁷⁷ devido ao mórbido fascínio com o tema “morte”,⁷⁸ posteriormente o quadro foi reconhecido como um pungente retrato do finamento.

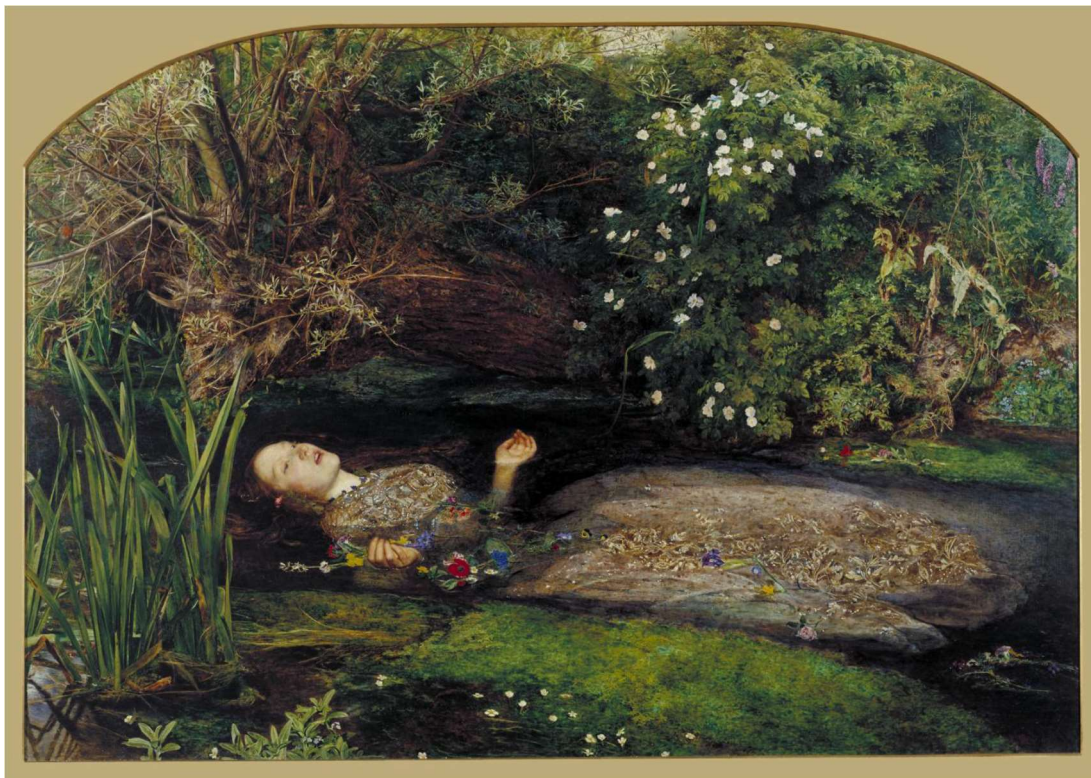
Como Millais foi um dos fundadores da Irmandade Pré-Rafaelita, ele seguiu as características do grupo de artistas e poetas que buscavam em suas obras uma renovação na arte inglesa, voltando-se sempre para os valores artísticos e estéticos da Idade Média. Esse grupo se opunha ao academicismo da época, e buscava a recuperação da simplicidade, sinceridade e espiritualidade presentes na arte pré-renascentista italiana antes da influência da escola florentina liderada por Rafael. Por essa razão o quadro *Ofélia* tem como ênfase – como característica pré-rafaelita – o realismo da pintura, ao invés da teatralidade da cena.⁷⁹

⁷⁷ NOGUEIRA, 2017, p. 38.

⁷⁸ Segundo Martinez (2013) o tema da morte é também ponto central nas obras de Millais: *The Death of Romeo and Juliet* (1848); *St Agnes of Intercession* (1850); *The Dying Man* (1853-4); *Iphis and Anaxarete* (c.1861); *The Vale of Rest 'Where the Weary Find Repose'* (1858); *St Stephen* (1894-5).

⁷⁹ NOGUEIRA, 2017, p. 38.

Figura 5 – John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52. Óleo s/ tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Gallery, Londres



Fonte: TATE ORG. Sir John Everett Millais, *Ophelia*, 1851–2. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> Acesso em: 7 jan. 2023.

Repleta de detalhes, a obra mostra a relação da personagem com a natureza, um dos objetivos primordiais de Millais, que teve o zelo de procurar um local que mais fielmente retratasse a descrição da rainha Gertrudes. Esse desejo de encontrar o local ideal o levou a vários lugares, até que, por fim, encontrou o rio Hogsmill, próximo a Ewell, município da Inglaterra, onde passou meses estudando, esboçando e pintando a ambientação natural. É possível notar uma enorme riqueza de detalhes em relação à representação do lugar, especialmente da vegetação que emoldura a cena. Millais fez um estudo detalhado das flores mencionadas no discurso da rainha e, ao que parece, buscou realizar uma representação fidedigna do texto.⁸⁰ O quadro apresenta um ambiente rico em detalhes, com a presença de plantas como o salgueiro, ranúnculos, urtigas, pata de lobo e flores como rosas e violetas, referências que a própria personagem Ofélia menciona no decorrer na peça de teatro. De acordo com Yasmin de Freitas Nogueira:

Na obra, estão presentes flores espalhadas e levadas pela água, mato crescido ao redor do riacho juntamente com a lama citada por Gertrudes. Segundo Tavares [...], as flores existentes no quadro têm também uma relação simbólica com o desenvolvimento dramático da peça. Para o autor, algumas das flores da pintura como as margaridas, rosas, violetas, amores-perfeitos e papoulas, simbolizam respectivamente, inocência, juventude, fidelidade e amor falso e morte, que constituem todo o cenário imagético da história da personagem. Tavares [...] acrescenta que, na obra, a natureza ao redor de Ofélia não é agradável. Os matos, galhos, folhas e plantas são desordenados e selvagens, um encontro com a natureza de aparência inóspita.⁸¹

Tendo terminado de executar todos os elementos naturais da pintura, Millais se dirigiu ao seu ateliê em Gower Street para acrescentar a figura de Ofélia. Para essa ocasião, o pintor comprou um vestido prata de segunda mão para que a modelo Elizabeth Siddal posasse no papel da personagem da peça hamletiana para completar sua idealizada pintura. Siddal posou por cerca de quatro meses em uma banheira para simular a posição de Ofélia no rio, e uma curiosidade que é bastante difundida dos bastidores é que, para manter a água quente, foram usadas várias lamparinas que, em uma ocasião, se apagaram. Millais, absorto em seu trabalho, não percebeu o fato de a água ter esfriado e

⁸⁰ NOGUEIRA, 2017, p. 38.

⁸¹ NOGUEIRA, 2017, p. 39.

Elizabeth Siddal adoeceu. Ela foi tratada por um médico particular e o pai da modelo exigiu que o pagamento dos honorários do médico fossem pagos pelo pintor.⁸²

A pose solicitada por Millais para a modelo Siddal resulta em uma composição que mostra uma Ofélia resignada com seu fim, pois não há sinais de luta ou dor em seu rosto, nem resistência para sobreviver, seus braços estão abertos e ela tem o olhar voltado para cima, o que não permite ao observador saber com precisão se ela já está morta ou à beira da morte. Os lábios de Ofélia estão entreabertos, talvez dando seus últimos suspiros ou “entoando refrãos de antigas cantorias”, como havia narrado a rainha Gertrudes. E é desta forma que Millais proporciona ao observador a contemplação da beleza da morte feminina, um desejo mórbido que, no entanto, alcança a supremacia estética.

2.3. Diferentes transposições de Ofélia

Contudo, não foi somente Delacroix e Millais que transpuseram o fragmento do texto shakespeariano para a tela, como mostramos no Quadro 1, anteriormente. Esse levantamento está em acordo com Livia Zacarias Rocha, que afirma ter havido uma “disseminação da imagem de Ofélia no século XIX”. Rocha cita Georges Japy:

[...] Lafond relata que, em 1888, Georges Japy, colaborador da *Revue d'art dramatique*, disse a respeito da constante presença de Ofélia nos Salões de Paris: — Assim como em anos anteriores, até mesmo nas mesmas salas e nos mesmos lugares, podemos ver uma outra meia dúzia de Ofélias! Na pintura, sabemos que toda mulher caminhando perto de um rio é chamada de Ophélie. Não basta afogá-la.⁸³

Mais de um século se passou e Ofélia segue sendo transposta para diferentes mídias, muitas delas baseadas em pinturas como a de Millais. Por exemplo, o vídeo realizado por Adad Hannah, em 2013, em que registra uma modelo imóvel em um enquadramento extremamente similar ao que foi pintado por Millais (Figura 6).

⁸² ARTE E BLOG. A história da pintura Ophelia de Sir John Everett Millais. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2019/06/a-historia-da-pintura-ophelia-de-sir.html>. Acesso em: 12 fev. 2023.

⁸³ ROCHA, 2017, p. 387.

Figura 6 – *Blackwater Ophelia* (2013), HD Vídeo, produzido por Adad Hannah com assistência de Judith e Norman Alix para a Art Gallery



Fonte: Captura de tela do vídeo: ADAD HANNAH. *Blackwater Ophelia*. Disponível em: <https://adadhannah.com/2013-blackwater-ophelia>. Acesso em: 10 fev. 2023.

A realizadora do vídeo e também fotógrafa Adad Hannah relata:

Eu gostei desta pintura por um longo tempo; ela é tão exuberante e melancólica. Ela também retrata a natureza, mas a natureza vista no meio do século XIX, uma natureza se apresentando para a fotografia - que na verdade é uma natureza construída pela e para a fotografia. Reproduzir essa cena para a fotografia, de maneira minuciosa, usando flores de seda e um cenário construído, chama a atenção para o artifício das imagens fotográficas, ao mesmo tempo em que seduz com as mesmas técnicas que Millais usou há 150 anos. Essa dupla leitura/dupla presença é interessante para mim e, espero, para os observadores também.⁸⁴

Vemos, a partir deste relato, que a natureza e a melancolia expressas no quadro de Millais é um ponto que instiga a fotógrafa, que, antes de registrar o seu trabalho, foi uma observadora do quadro. E, após observar e realizar o seu vídeo, baseado em uma releitura do quadro em questão, espera provocar a mesma sensação em seus observadores.

Assim como para Adad Hannah, Millais foi fonte de inspiração para Julia Fullerton-Batten, que tanto admirou o quadro *Ofélia* que sentiu a necessidade de fazer uma releitura fiel do trabalho do pintor inglês. Para isso, ela foi até o mesmo local que Millais, no rio Hogsmill próximo a Ewell, onde se inspirou na natureza para pintar o quadro e, posteriormente, criou um ensaio fotográfico. Fullerton-Batten relata:

Consegui fotografar a cena no local exato onde ele [Millais] criou a primeira parte da pintura em 1851. Além disso, repliquei em minha imagem todas as flores presentes na pintura. Além disso, assegurei-me de que minha modelo tivesse características semelhantes, cabelo e cor de pele.⁸⁵

⁸⁴ No original: "I have liked this painting for a long time; it is so lush and melancholic. It also depicts nature, but nature as seen in the middle of the nineteenth century, a nature laying itself out for the photographic—which is really a nature constructed by and for photography. To restage this scene for photography, in a painstaking manner using silk flowers and a built set draws attention to the artifice of photographic images, while still seducing with the same techniques Millais used 150 years ago. This double reading/double presence is interesting for me, and hopefully for viewers as well." Cf.: ADAD HANNAH. Blackwater Ophelia. Disponível em: <https://adadhannah.com/2013-blackwater-ophelia>. Acesso em: 10 fev. 2023. (tradução minha)

⁸⁵ No original: "I was able to shoot the scene on the exact spot where he [Millais] created the first part of the painting in 1851. Furthermore, I replicated in my image every single flower present in the painting. In addition, I ensured that my model had similar features, hair, and skin colouring." Cf.: HASSELBLAD. Julia Fullerton-Batten - The Tales of Old Father Thames. Disponível em: <https://www.hasselblad.com/inspiration/stories/the-tales-of-old-father-thames-julia-fullerton-batten/>. Acesso em: 10 fev. 2023. (tradução minha)

Figura 7 – A fotografia *Ofélia* (2018), de Julia Fullerton-Batten



Fonte: HASSELBLAD. Julia Fullerton-Batten - The Tales of Old Father Thames. Disponível em: <https://www.hasselblad.com/inspiration/stories/the-tales-of-old-father-thames-julia-fullerton-batten/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Na Figura 7 fica evidente tanto o caráter de transposição da obra *Ofélia* de Millais para uma nova mídia – no caso para uma fotografia –, quanto as referências intermediáticas ali presentes. Julia Fullerton-Batten busca imitar em sua fotografia as características da pintura, ao selecionar uma modelo com semelhanças físicas e ao deslocar-se para o mesmo local que o pintor, a fim de “formar a ilusão” presente no quadro de Millais, como diz Rajewsky a respeito das referências intermediáticas, que, por definição implicam em uma “diferença midiática”, no caso, uma diferença entre a pintura e a fotografia.

Essa prática de evocar uma outra mídia, a obra de Millais, pode ser compreendida como um exemplo do caráter “*como se*”, proposto por Rajewsky, que diz que:

[...] pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia, ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. Consequentemente, uma referência intermediática pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia. Mas, contudo, é precisamente essa ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas – ou falando de maneira mais geral – a sensação de uma presença visual ou acústica. De modo notável, é essa percepção, por parte do receptor, de qualidades específicas de outra mídia que levou à denominação de tais expressões metafóricas como escrita cinematográfica ou musicalização da literatura, expressões que influenciaram fortemente o debate literário sobre as relações entre as mídias antes do advento do conceito de intermedialidade.⁸⁶

Quanto à Figura 6, ela pode ser compreendida tanto como uma transposição midiática quanto como referência intermediática, tal como as mencionadas no Quadro 2. É importante destacar que isso ocorre porque é comum que o produto resultante de uma transposição midiática contenha referências à obra original. Isso se deve ao fato de que a transposição midiática envolve não apenas a mudança de mídia, mas também a adaptação da obra original para atender às demandas do novo meio.

2.3.1. O museu digital de *Ofélia*, de Millais

Em março de 2020, o mundo começou a sentir os impactos da maior crise de saúde pública da história moderna, a pandemia de Covid-19, que se

⁸⁶ RAJEWSKY, 2012, p. 28-29.

espalhou rapidamente em vários países. Para conter a propagação do vírus, muitos países adotaram medidas de distanciamento social, fechamento de escolas e negócios não essenciais, restrições de viagem, uso de máscaras e outras medidas preventivas.

Respeitando o isolamento social, o J. Paul Getty Museum, museu da cidade americana de Los Angeles, esteve fechado, mas com o intuito de propagar arte, desafiou as pessoas a postarem recriações de suas obras de arte favoritas, utilizando apenas três objetos que tivessem em suas casas.⁸⁷ O desafio tomou uma proporção estrondosa e o que era para ser algo minimalista se tornou uma produção criativa, para deixar a recriação ainda mais explícita.

Inspirado no J. Paul Getty Museum, para que as pessoas tivessem fácil acesso ao invés de ter que procurar as releituras por meio de *hashtags*,⁸⁸ Anneloes Officier criou o perfil na rede social Instagram, Tussen Kunst & Quarantaine,⁸⁹ em 14 de março de 2020,⁹⁰ e passou a republicar as fotos que as pessoas postavam com a *hashtag* “tussenkunstenquarantaine”⁹¹ e/ou “BetweenArtandQuarantine”.⁹² A repercussão foi enorme e milhares de pessoas passaram a seguir a conta; Officier foi convidada para dar entrevistas e contar a experiência de ter criado um “museu digital”. Dentre tantas fotografias que foram disponibilizadas no perfil e nas notícias dos tabloides que circularam o mundo, houve diversas recriações de Ofélia, que eram acompanhadas das reproduções das pinturas que as inspiraram. Nota-se que a

⁸⁷ COELHO, Penélope. Desafio do museu de Los Angeles incentiva pessoas a recriarem pinturas famosas. Aventuras na História, 31 mar. 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/coronavirus/desafio-do-museu-de-los-angeles-incentiva-pessoas-a-recriarem-pinturas-famosas.phtml>. Acesso em: 10 fev. 2023.

⁸⁸ Uma *hashtag* é uma palavra ou frase precedida pelo símbolo # (conhecido como jogo da velha) que é usada nas redes sociais para identificar um tópico ou assunto específico. As *hashtags* tornam mais fácil para os usuários encontrar conteúdo relacionado a um determinado tema e para os criadores de conteúdo ampliarem seu alcance, permitindo que suas postagens sejam descobertas por pessoas que não estão necessariamente seguindo seu perfil. As *hashtags* são amplamente utilizadas em plataformas como o Twitter, Instagram, Facebook e outras redes sociais.

⁸⁹ INSTAGRAM. Tussen Kunst & Quarantaine. Disponível em: <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

⁹⁰ BOXTEL, Tim van. Anneloes ging viral met haar account Tussen Kunst & Quarantaine (maar verdient er geen cent mee). AD, 17 jan. 2021. Disponível em: <https://www.ad.nl/binnenland/anneloes-ging-viral-met-haar-account-tussen-kunst-en-quarantaine-maar-verdient-er-geen-cent-mee~a1e036d55/?referrer=https%3A%2F%2F1.instagram.com%2F>. Acesso em: 10 fev. 2023.

⁹¹ A *hashtag* significa “Tussen Kunst Quarantaine”, o nome do perfil do Instagram.

⁹² A *hashtag* significa “Between Art and Quarantine”, que em tradução livre é “Entre arte e quarentena”.

referência era sempre a pintura de Millais, como se vê nas capturas de telas nos três exemplos a seguir.

Na Figura 8 podemos ver que a autora da fotografia fez uma representação da personagem Ofélia e improvisou sua própria versão do rio em uma banheira, adaptando-se ao isolamento social da pandemia de Covid-19. Para manter a essência da paisagem original, a autora adicionou algumas plantas ao seu redor da Ofélia, representando a abundante vegetação presente no quadro. A mulher que representa Ofélia veste um vestido com as tradicionais flores ao seu redor, assim como na obra original. Ela tem os olhos semicerrados e a boca entreaberta, em uma posição de serenidade e paz; suas mãos estão posicionadas ao redor do corpo, como na imagem original.

Essa fotografia pode ser vista como uma transposição criativa e inventiva da personagem, realizada com as restrições durante o período de isolamento social. Embora a banheira seja uma versão improvisada do rio, a presença das plantas ao redor cria uma conexão visual com a obra original. A posição da mulher, com os olhos semicerrados e as mãos ao redor do corpo, transmite a mesma sensação de serenidade e introspecção da personagem originalmente.

A Figura 9 mostra uma criação única da personagem Ofélia, que se afasta do ambiente natural tradicionalmente associado a ela, o rio com sua vegetação exuberante. Nessa transposição, Ofélia é retratada deitada em uma cama, com um notebook em seu colo, rodeada por uma variedade de pratos de comida, incluindo macarrão, pão, laranja, maçã, cascas de mexerica, potes e uma xícara. Apesar da mudança no ambiente, o que se mantém é o uso do tradicional vestido – na figura, este é branco com pequenas flores estampadas –, a posição das mãos em torno do corpo e os olhos semiabertos, características icônicas da personagem de Millais.

Figura 8 – Transposição do quadro *Ophelia*, por Isobel Mc Donald



Fonte: TWITTER. Transposição do quadro *Ophelia*, por Dr. Isobel. Disponível em: https://twitter.com/Ise_MacDonald/status/1252520574527721474. Acesso em: 10 fev. 2023.

Figura 9 – Transposição do quadro *Ophelia*

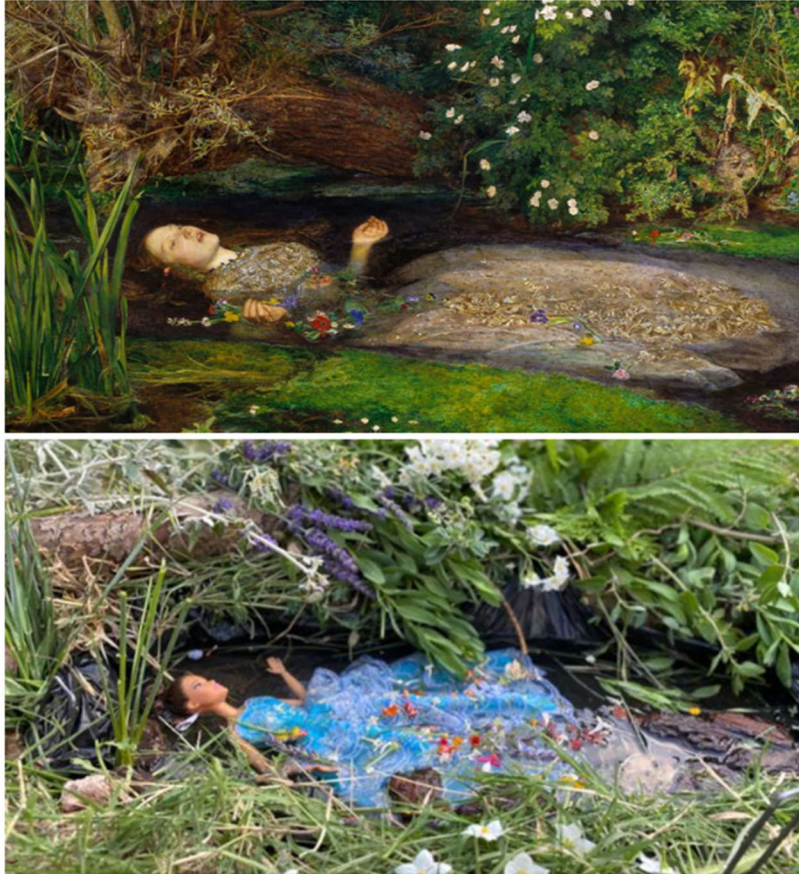
#13



Fonte: ADOMAITE, Liucija; BALIŪNAITÉ, Ilona. The “Tussen Kunst & Quarantaine” Instagram Page Has People Making Incredible Painting Recreations (30 New Pics). Disponível em: <https://www.boredpanda.com/paintings-recreation-tussenkunstenquarantaine/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Figura 10 – Transposição do quadro *Ophelia*

#27



Fonte: ADOMAITE, Liucija. People Are Still Doing The Viral Museum Challenge And Here Are 30 New Pics. Disponível em: https://www.boredpanda.com/home-art-recreation-challenge/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic . Acesso em: 10 fev. 2023.

A releitura pode ser vista como uma alegoria em referência à pandemia de Covid-19, que ocorreu durante o período em que essa imagem foi criada. Com o isolamento social e o fechamento de muitos estabelecimentos, as pessoas foram obrigadas a recorrer à comunicação tecnológica, como chamadas de vídeo via Meets, Zoom e Teams, para se comunicarem com outras pessoas. A presença do notebook em seu colo pode ser uma alusão a esse novo meio de comunicação. Além disso, a presença de vários pratos de comida ao redor da mulher que representa Ofélia pode significar o aumento na quantidade de alimento que muitas pessoas relataram ter consumido durante a pandemia. Com a limitação de sair de casa, muitos indivíduos passaram a cozinhar mais e pedir comida via delivery, o que pode ser um contraste com a vegetação exuberante que cercava a personagem no quadro original.

Na Figura 10 podemos observar uma representação da personagem Ofélia por meio de uma boneca Barbie. A boneca está vestida com um vestido azul claro, com flores em tons vibrantes de laranja, amarelo, vermelho e branco em seu entorno. A paisagem ao redor da boneca é repleta de uma vegetação abundante e vibrante, com uma rica variedade de tons de verde. A boneca está flutuando na água, com as mãos posicionadas ao lado do corpo, como se estivesse em um estado de serenidade e paz.

Essas fotografias (Figuras 8, 9 e 10), compartilhadas por pessoas utilizando as *hashtags* “tussenkunstenquarantaine” e/ou “betweenArtandQuarantine”, embora possuam traços distintos, uma vez que os autores usaram o que tinham à disposição em suas casas, apresentam quatro elementos que se destacam: a boca das mulheres entreaberta, os olhos voltados para cima, as mãos semi estendidas e a presença de vegetação ao redor do corpo. É exatamente por meio dessas características que podemos evocar a figura do quadro *Ofélia* de Millais, porém de forma improvisada e paródica, em contraste com as Figuras 5 e 6, a fotografia *Ophelia* (2018) de Julia Fullerton-Batten e o vídeo intitulado *Blackwater Ophelia* (2013), de Adad Hannah, que têm a intenção de criar a ilusão de uma pintura, tentando imitar sua técnica.

3. Rastros ofélicos em *ELENA*, de Petra Costa

3.1. Eis a questão: quem é Petra Costa?

Ana Petra Andrade Costa nasceu em 8 de julho de 1983, em Itanhandu, município situado no sul de Minas Gerais, filha de Marília Andrade – mais conhecida como Li An – e Manoel Costa, tendo como irmã Elena da Silva Costa, treze anos mais velha. Com apenas um ano de idade, em 1984, mudou-se para São Paulo com sua mãe, sua irmã e a babá Olinda, uma vez que o pai, deputado federal de Minas Gerais, não pode acompanhá-las para continuar exercendo suas atividades. Em 1990, aos seis anos, Ana Petra se muda com a mãe para Nova York para acompanhar Elena, em uma tentativa genuína de ajudar a irmã a se manter firme emocionalmente em meio aos seus estudos de artes cênicas e crise depressiva. Entretanto, o que ninguém esperava era que no dia 1º de dezembro desse mesmo ano, Elena faleceria. Este acontecimento e o luto que se seguiu marcam profundamente Ana Petra, tanto que irão reverberar nos próximos anos de sua vida, especialmente em sua adolescência e na transição para a fase adulta.⁹³

Posteriormente a esse acontecimento, Ana Petra regressa a São Paulo, onde vive o fim de sua infância. Durante a sua adolescência, aos quatorze anos, começa a estudar teatro e aos dezessete ingressa no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), onde permaneceu por dois anos. Gradou-se em Antropologia no Barnard College, da Columbia University, em Nova York, e fez mestrado em Comunidade e Desenvolvimento, na London School of Economics, em Londres, concentrando-se no conceito de trauma – decisão que não é arbitrária diante às suas questões pessoais. De volta ao Brasil, aos 24 anos, passou a se dedicar ao cinema.

Popularmente, Ana Petra Andrade Costa é conhecida como Petra Costa, cineasta, roteirista, diretora e membro da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas desde 2018, cuja filmografia é marcada pelo entrelaçamento

⁹³ Essas e as demais informações sobre a biografia de Petra Costa foram retiradas de: *ELENA: o livro do filme de Petra Costa*. Colaboração de Cadão Volpato, Carlos Estellita-Lins, Carlos Machado, Cláudia Laitano, Edmundo Desnoes, Eliane Brum, Emilio Fraia, Ivana Bentes, João Moreira Salles, Marcelo Antelo, Nicolau Sevckenko, Quelancy Vicente, Robin Geld. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

do ponto de vista pessoal e político. Sua primeira produção foi o curta-metragem *Olhos de ressaca* (2009), premiado em festivais mundo afora e exibido no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa); em seguida, a cineasta assinou o longa-metragem premiado *ELENA* (2012), filme que move a presente pesquisa. Na sequência, em 2013, dirigiu o longa *Olmo e a gaivota* em parceria com a diretora dinamarquesa Lea Glog; mais recentemente, o filme *Democracia em vertigem* (2019), indicado à restrita lista dos cinco títulos para concorrer ao prêmio de melhor documentário do maior evento do cinema, a edição de 2020 do Oscar.⁹⁴ Atualmente, segundo o seu *site* oficial,⁹⁵ notícias em veículos de informação⁹⁶ e redes sociais⁹⁷ da cineasta, Petra está coordenando um documentário coletivo sobre a vivência da pandemia de Covid-19, intitulado *Dystopia*.

Uma vez que o olhar da cineasta Petra Costa entrelaça suas vivências, questões autobiográficas de seu estar-no-mundo como indivíduo e, principalmente, do feminino, do seu ser mulher, toda sua obra, até agora, tem trazido um caráter coletivo e pessoal, público e privado, seja em pequena ou maior instância. Vejamos resumidamente como esses aspectos se apresentam em sua obra cinematográfica. Em *Olhos de ressaca*, Petra aborda de forma intimista o amor na terceira idade, a partir de um duplo enfoque: de seu olhar e o de seus avós maternos, Vera e Gabriel Andrade. *ELENA* é um filme documentário, como já dito, que narra a história da morte de sua irmã mais velha, Elena, além de contar o processo de luto seu e de sua mãe após a perda familiar. Em *Olmo e a gaivota*, a ideia inicial era retratar um dia na vida de uma mulher por meio da exploração do fluxo de consciência, cuja inspiração vem do romance *Mrs. Dalloway*, da escritora britânica Virginia Woolf; mas os

⁹⁴ OLIVEIRA, Joana. Brasileiro 'Democracia em vertigem', de Petra Costa, disputa o Oscar 2020. *El País*, 13 jan. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-01-13/brasileiro-democracia-em-vertigem-de-petra-costa-disputa-oscar-2020.html>. Acesso em: 1 jul. 2022.

⁹⁵ PETRA COSTA. Site oficial. Disponível em: <http://petracosta.com/>. Acesso em: 1 jul. 2022.

⁹⁶ CORREIO BRAZILIENSE. Petra Costa fará documentário sobre o surto do novo coronavírus no Brasil. 15 abr. 2020. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/04/15/interna_diversao_arte,844906/petra-costa-fara-documentario-sobre-coronavirus-no-brasil.shtml. Acesso em: 1 jul. 2022.

⁹⁷ INSTAGRAM. Publicação de Petra Costa, "Colabore com nosso novo projeto *Dystopia*", de 14 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-9mm5jHNPS/?igshid=j17g4z4qehte>. Acesso em: 1 jul. 2022.

planos mudaram após a atriz principal, Olivia Corsini, anunciar que estava grávida. Logo, as diretoras, Petra Costa e Lea Glob, mudaram o projeto do filme e optaram por relatar o período de uma gestação de um bebê, no qual abordam o universo feminino, as diversas sensações de medo, liberdade, angústia, perspectivas de seu relacionamento pessoal e profissional durante o período gestacional, bem como a ideia do que viria acontecer posteriormente ao nascimento do bebê.⁹⁸ Já *Democracia em vertigem* é uma produção original do *streaming* Netflix, em que Petra Costa narra o processo de ascensão de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência da República do Brasil, em janeiro de 2003, até o *impeachment* de Dilma Rousseff, em agosto de 2016, mesclando sempre passagens pessoais de sua vida que estão ligadas à política, uma vez que toda sua família desempenhou atividade militante.

3.2. **ELENA, a memória inconsolável de Petra Costa**

ELENA, objeto de estudo da presente dissertação, é um longa-metragem de 2012 sobre a morte de Elena, em que há dor, amor, rastros, reminiscências, sentimentos e, conseqüentemente, falta. O filme é um memorial visual mergulhado nos insondáveis recônditos da mente e emoções de Petra Costa e, vez ou outra, de Li An, sua mãe.

Para contextualizar a narrativa, o filme se passa em Manhattan, Nova York, cidade que foi escolhida por Elena para investir em cursos e em sua carreira de atriz de cinema, e onde viveu os últimos anos de sua vida na companhia da mãe, Li An, e de sua irmã, Petra. O espectador obtém conhecimento da vida de Elena por meio da narração em primeira pessoa, na voz *over* de Petra, que relatou em uma entrevista concedida à TV Cultura, em 2003,⁹⁹ o que a motivou a fazer o filme. Ela se viu impelida a contar sobre as suas vivências e as de Elena quando, ao se preparar para um *workshop* com o grupo Teatro da Vertigem, encontrou os diários da irmã em sua casa. Elena tinha dezoito anos quando escreveu um dos diários e Petra tinha a mesma

⁹⁸ Anotação da aula “Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: ‘O eu filmado e minha família’” do seminário on-line sobre documentário brasileiro contemporâneo “Na Real Virtual”, que ocorreu em 29 de julho de 2020.

⁹⁹ ELENA O FILME. Petra Costa no Metrôpolis. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/imprensa/petra-costa-no-metropolis/>. Acesso em: 27 out. 2022.

idade quando os encontrou. Diante tamanha identificação com os textos da irmã, a cineasta buscou conhecer e recontar a história dela por meio das poucas pistas que encontrou em uma agenda telefônica, em cartas datilografadas, em gravações e em recortes de jornais. Em sua jornada de produção do filme, que durou três anos, Petra encontrou cerca de 50h de filmes de família, fotos, cartas, além de ter entrevistado 50 pessoas, entre familiares e amigos de Elena. O resultado é um filme de 82 minutos que transborda sensibilidade, feminilidade, afeto, angústia, individualização e renascimento.

A trama é uma bricolagem de áudios e imagens com o intuito de, em certo momento, narrar o falecimento de Elena – além de homenageá-la – e, também, produzir um movimento catártico do processo de superação do luto pela perda da irmã. E para produzir isto, uma característica do longa-metragem é a “repetição familiar”.¹⁰⁰ que aparece em diversos momentos, principalmente nas justificativas de Petra sobre a forma que idealizou a montagem do filme. A repetição se dá nas três mulheres personagens principais do filme, Li An, Elena e Petra, que se embaralham em suas escolhas, angústias e desejos.

Do ponto de vista da cronologia dos acontecimentos, é mostrado no filme e descrito em *ELENA: o livro do filme de Petra Costa* (2014), que Elena é filha de um casal de militantes do PC do B, Li An e Manoel, que sobreviveram ao regime militar no Brasil nos anos 1960. Grávida de seis meses, Li An foi impedida de ir para a Guerrilha do Araguaia, na qual quase todos que lá estiveram foram assassinados pelos militares. Posteriormente ao nascimento de Elena, os três viveram durante anos na clandestinidade. Petra, por sua vez, nasceu nos anos 1980, com uma diferença de treze anos de idade em relação à irmã; contudo, essa diferença nada atrapalha o forte elo existente com Elena. Pode-se perceber, por meio de vídeos caseiros, o cuidado de Elena com Petra e o desejo de compartilhar com a pequena irmã seus sonhos e suas aspirações, de ensinar Petra a cantar, dançar e a encenar. Muitos desses

¹⁰⁰ Em diversas entrevistas, seja on-line, no livro *ELENA: o livro do filme de Petra Costa* (2014) no feed do Instagram da cineasta (@petracostal), Petra recorrentemente menciona que durante vários anos de sua vida sentiu – por meio de seus desejos, inseguranças, conflitos, palavras – a estranha sensação *infamiliar*, de sentir que vivia uma vida que já havia sido vivida por outra pessoa, como se todos os seus passos já estivessem traçados. Essa afirmação foi, inclusive, mencionada no seminário “Na Real Virtual”, em que a cineasta diz que, a partir de suas experiências e processo analítico, decidiu ir ao encontro de estudos – mais especificamente o conceito psicanalítico *Das Unheimliche* – para tentar entender, para poder até mesmo criar.

registros são capturados em imagens pela própria Elena, que vivia com uma filmadora em mãos, presente que ganhou ao completar treze anos, e que foram inseridas no filme (Figuras 11 e 12), a seguir.

Elena começa a se afastar de sua irmã, Petra, quando atinge os seus quinze anos de idade, em 1985, momento em que seu comportamento muda e, não arbitrariamente, coincide com o período da separação de seus pais. Em busca de uma válvula de escape, passa a se dedicar ao teatro, faz aulas de dança com Klaus Viana, sonhando em um dia subir ao palco com um de seus ídolos – o bailarino russo Nureyev –, faz teatro com o grupo Boi Voador, se deslocando de um lado para o outro em São Paulo, ocupada com os ensaios. Contudo, em meio a viagens e compromissos, aos dezessete anos, em 1987, Elena fala com sua mãe pela primeira vez sobre querer morrer e começa a fazer terapia. As crises emocionais se repetem espaçadamente, agravando-se nos anos posteriores. Em dezembro de 1989, após uma viagem com a mãe para Nova York, decide ficar na cidade para estudar inglês e teatro, em permanência não planejada.¹⁰¹

¹⁰¹ *ELENA: o livro do filme de Petra Costa*, 2014.

Figura 11 – Fotografia de Elena e Ana Petra proveniente de arquivo inserida no filme *ELENA*



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 12 – Fotografia de Elena e Ana Petra proveniente de arquivo inserida no filme *ELENA*



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

No início de 1989, Elena morou sozinha em Nova York durante meses, fez aulas de canto, dança, atuação e diversos testes. Muito perfeccionista, ela foi se entristecendo diante das dificuldades encontradas, pois considerava-se uma forasteira em uma grande cidade estrangeira, o que a faz retornar ao Brasil em dezembro desse mesmo ano. Entretanto, na sequência, recebe a notícia de ter sido aprovada para estudar na Liberal Artes, na New School, e decide voltar para Nova York para realizar o sonho de se profissionalizar como atriz. Vendo a fragilidade de Elena, Li An concordou com o retorno da filha, contudo, apenas sob a condição de que fosse acompanhada por ela em sua jornada; assim, a mãe passou então a fazer idas e vindas do Brasil aos EUA. A crise depressiva havia diminuído; meses se passaram até que, em agosto de 1990, Elena liga para a mãe, que estava no Brasil, e revela que a depressão havia voltado. Li An se organiza e vai em setembro para Nova York; em outubro, Petra chega para ficar com a mãe e a irmã. Durante esse tempo, após mudar de psicólogo, começar a fazer tratamento psiquiátrico com lítio e clorazepam, Elena se restabelece emocionalmente e volta a frequentar a faculdade, pois havia se ausentado por não ter ânimo para fazer nada a não ser ficar de cama. No entanto, a melhora foi passageira e, no dia 30 de novembro, Elena ingere cachaça com dezenas de comprimidos de aspirina e antialérgicos e sofre uma intoxicação medicamentosa autoinduzida, pois ela era alérgica a ácido acetilsalicílico. Infelizmente, falece no hospital na madrugada do dia 1º de dezembro, a cinco dias de completar 21 anos.¹⁰²

As vivências que despedaçam a alma de Elena são um capítulo à parte no filme. Suas “cartas faladas”, diários e vídeos nos dão uma minúscula dimensão de seu enorme sofrimento e, apesar de ter se tratado, ter sido diagnosticada e medicada, nada pareceu cessar sua angústia.

O roteiro do filme *ELENA*¹⁰³ informa que, aos sete anos, Petra perde sua irmã, idade que se lembra perfeitamente de Elena dizer ser a pior. Os anos se passam e Petra vive sua vida com uma grande angústia, com um sentimento de desconexão, perguntando-se sobre o acontecido com sua irmã, o que a

¹⁰² Essas informações aparecem de forma fragmentada no filme. Estão detalhadas aqui de forma linear após leitura de diversas entrevistas e também do capítulo “Cronologia” do livro *ELENA: o livro do filme de Petra Costa* (2014).

¹⁰³ *ELENA*, 2012.

marca profundamente como indivíduo e a sua forma de se portar no mundo. Ironicamente, com o passar do tempo, o medo da morte e o de perder sua mãe, as lembranças da irmã vão desaparecendo, tanto que roteirizar e produzir *ELENA* foi uma forma de revisitar a trágica história, mas agora de maneira distinta. Ao invés de sucumbir diante ao indizível, ou mesmo evitar a experiência daquilo que não pode ou não pôde ser compreendido, Petra tece uma rede de narrativas que dão sentido à sua vida e às suas memórias inconsoláveis. A arte aparece assim como uma saída possível, uma forma de curar as feridas que ainda não tiveram a oportunidade de serem faladas ou significadas. Contudo, houve uma grande influência de Elena em Petra, mesmo que indireta e ausente. Petra constantemente ouviu as seguintes frases sobre a semelhança entre as irmãs:

“Vocês se parecem...”
 “É, vocês se parecem muito.”
 “Sim, muito misturado você com ela, é impressionante, o riso, o jeito de franzir a boca...”
 “A testa, aqui assim, muito parecido.”
 “Essa mãozinha tão pequenininha... Delicada... Ela tinha uma mão grande, né, grande, grossa assim, adorava segurar.”
 “Você e sua irmã não se pareciam naquela época. Depois, muitos traços dela apareceram em você.”
 “Seus olhos, né... Vocês têm os olhos muito parecidos.”
 “Impressionante, muito marcante!”
 “O olho fundo assim, que nem de pardal.”
 “Eu acho que você tem tudo da Elena. Uma coisa incrível, você tem o gênio dela, você tem a sua fisionomia igual ela. Você já viu que eu te chamo às vezes de Elena?”¹⁰⁴

Além das características físicas, Petra afirma sentir que houve uma imbricação deliberada que “esbarra” – para usar o termo da própria Petra – diretamente na construção de sua individualidade. Essa imbricação se reflete, inclusive, na construção do filme, porque em um certo momento é difícil analisar e separar a dor genuína de cada uma das irmãs, pois elas, suas vozes e aflições, se mesclam, tornando complexa a identificação de quem se fala, pois é como se ao falar de Elena estivéssemos falando de Petra, e vice-versa.

Por exemplo, Elena foi para Nova York estudar porque desejava ser atriz e, décadas depois, Petra sente o mesmo desejo, o que de certa forma apavora Li An. A mãe, após ter perdido a filha mais velha, ao ter que lidar com seu

¹⁰⁴ *ELENA*, 2012.

processo de luto, além de amparar, cuidar e educar a filha mais nova, passa a ter receio, pavor de que o mesmo se repetisse. Tanto que diz para Petra que ela poderia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York; que poderia escolher qualquer profissão, menos ser atriz. No entanto, indo contra os pedidos da mãe, Petra se dedica ao teatro durante sua adolescência e, em 4 de setembro de 2003, se matricula no curso de teatro da Columbia University. Nos momentos iniciais do longa, ela narra em *voz over* que queriam que ela esquecesse Elena, mas ela volta para Nova York na esperança de encontrar a irmã nas ruas.

Logo na sequência de *ELENA*, o espectador fica sabendo por Petra que as aspirações artísticas e a apreciação pela encenação são pontos que conectam as irmãs, mas também a mãe. Isso porque a cineasta descobre pelo seu pai, Manoel, que o sonho de Li An era ser atriz de cinema e beijar o Frank Sinatra. Esse é um ponto que amarra três gerações, desde a matriarca até a filha mais nova. Petra, sempre com um olhar atento e sensível aos registros de família, ao se deparar com um vídeo em que sua mãe atuava como protagonista em um filme mudo, percebe ainda mais conexões com o seu passado e se questiona se a irmã sentia o mesmo entrelaçamento. Além dos depoimentos de sua mãe, outro fator que perceberá nos registros do diário de Elena é a tristeza, a melancolia, a constante sensação de vazio e a presença da morte, que chega a ser palpável. Isso desencadeia o medo da repetição de um padrão, tanto em Petra, que cambaleia por entre os mesmos passos profissionais da irmã, quanto em Li An, que vive desejando que a filha mais nova faça 21 anos para que se torne “mais velha que a Elena”, como diz a mãe,¹⁰⁵ como se ao ultrapassar a temporalidade da fatídica idade que enterrou sua primeira filha, desfizesse a conexão entre elas, florescendo um futuro diferente para Petra.

Portanto, apesar da história do filme *ELENA* ter seu início com o entrelaçamento de Petra com a irmã, o registro da experiência, a busca de si e de um sentido pelo qual viver, as aspirações artísticas, começam, na verdade, com a história de Li An e de seu contexto social, demarcado por um espaço restrito para as mulheres, do qual se viu impelida a fugir. Levando em

¹⁰⁵ *ELENA*, 2012.

consideração os elementos concretos das narrativas, assim como os entrelaces simbólicos, visuais e dinâmicos, é possível identificar uma continuidade na linha narrativa que une as mulheres representadas em *ELENA*. Todas elas, ao longo do filme, ao se depararem com a falta, o não reconhecimento de si, sentem um aperto no peito, além da árdua e recorrente tarefa de encontrar motivações para sobreviver. Há uma cena em específico que alude a essa dor. Inicialmente, ouvimos a voz *over* de Elena dizendo:

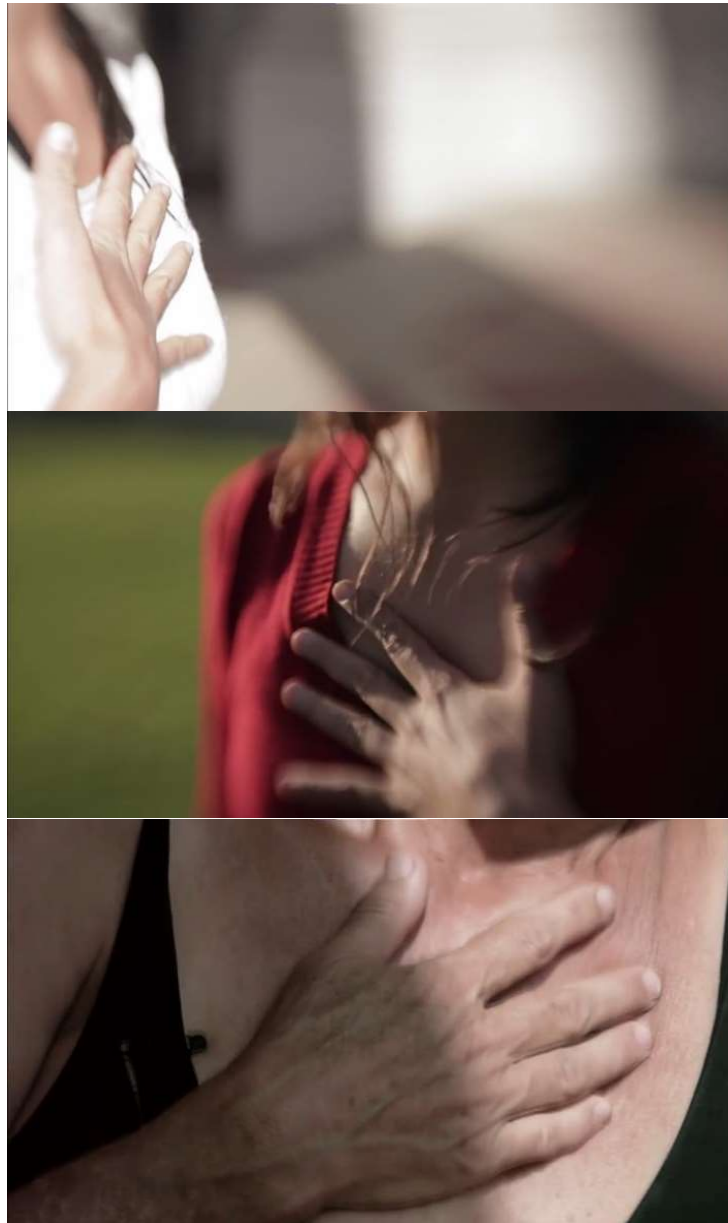
Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz. Talvez eu precise de uma terapia especial, para me destraumatizar, e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar, nem cantar.¹⁰⁶

Na sequência, há uma música instrumental com uma melodia de piano em que um corpo simboliza o de Elena; posteriormente vemos Petra fazendo o mesmo movimento de colocar a mão no peito, onde a irmã dizia sentir um grande aperto, uma dor. Para corroborar com o que foi dito e mostrado imageticamente, Li An, a mãe, faz o mesmo movimento (Figura 13) e diz: “Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande. E ela ficava num quarto e a Petra no outro.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ *ELENA*, 2012.

¹⁰⁷ *ELENA*, 2012.

Figura 13 – Fotogramas do filme *ELENA* (2012)



Fonte: Fotogramas do filme *ELENA* (2012).

Considerando a descrição de sentimentos semelhantes e o percurso similar das três mulheres de *ELENA*, o cerne da falta é a mesma. Li An sofre por sentir que não se adequava ao estilo e padrão de sua família tradicional, “[...] a não ser casada, mulher, *society*”.¹⁰⁸ Petra narra, no filme, que sua mãe:

Um dia, sentada frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, ela faz um desenho... O desenho de sua tristeza. E decide, que tem até os 16 anos pra encontrar um sentido pra vida. E ela encontra: o nosso pai. Um brasileiro, recém-chegado do país com o qual ela sonha, em filmes e músicas. Mas ele volta de Nova York não como um Sinatra, mas como um Che Guevara, trazendo no bolso os livros de Marx e o desejo de fazer a revolução. E da noite pro dia, nossa mãe deixa a escola de freiras vende sua televisão, seu cabelo e pula pras passeatas.¹⁰⁹

E foi como se o sonho de Li An de se tornar atriz – junto a sua constante busca de sentido na vida, sua dor e melancolia – tivesse sido entranhado em seu útero, em seu óvulo, passando como uma transmissão transgeracional para suas filhas. Aos dezesseis anos, Li An desenha a imagem de sua tristeza, uma figura repleta de vincos, envelhecida, dolorida. A dor de Elena – os registros que demarcam os seus rastros – demonstra que ela tentou, talvez inconscientemente, espelhar a mãe ao buscar se tornar uma atriz, dançarina, artista, assumindo para si a responsabilidade de tentar dar um desfecho para o grande desejo do passado da matriarca. Já Petra, assume a responsabilidade em dobro, pelo desejo inalcançado de suas familiares, tanto que diz “[...] me vejo tanto em suas palavras que começo a me perder em você”.¹¹⁰

A falta se torna um fantasma para as mulheres em *ELENA*, que sobreviveu, foi latente, que apareceu e desapareceu incessantemente. Elena Andrade afogou-se e pereceu em meio a sua dor, mas Petra, junto à mãe, tenta encontrar ar para poder viver.

No longa-metragem, a partir da morte de Elena, a narrativa muda de foco, tanto que em determinado trecho Petra diz: “Qual meu papel nesse filme?”¹¹¹ As cenas seguintes nos conduzem a refletir que o filme *ELENA* é a procura da individuação de Petra, para se desvincular da repetição, da imensa dor que sente. Segundo a escritora Eliane Brum, trata-se de um filme sobre a

¹⁰⁸ *ELENA*, 2012.

¹⁰⁹ *ELENA*, 2012.

¹¹⁰ *ELENA*, 2012.

¹¹¹ *ELENA*, 2012.

procura – e a perda – do próprio corpo, sobre “[...] a trajetória de uma mulher em busca de ser não mais duas, mas uma. Trata de um tema crucial para todas as mulheres, a individuação. O arrancar-se do corpo de uma outra”.¹¹² Já Petra, em um arquivo disponibilizado no *site* oficial do filme, relata que fez o filme

[...] *ELENA* num esforço de olhar para a minha própria história e ver que parte dela valia a pena ser contada. O filme não foi uma tentativa de terapia ou catarse. Por muito tempo eu não havia pensado sobre Elena e o que aconteceu com ela. A jornada pelo mundo dos mortos veio de um desejo de fazer arte a partir experiência mais *uncanny* (estranhamente familiar) que eu já tinha vivido. Espero que o filme possa ser um convite para dançarmos com nossas próprias memórias inconsoláveis, aquelas para as quais não há conforto a não ser nas pequenas brechas da poesia.¹¹³

A forma que encontra para isso é revisitar as memórias palpáveis e inconsoláveis que habitam seu âmago, e nesse projeto convoca Li An, sua mãe, para participar ativamente. Elas viajam para Nova York com o intuito de irem ao mesmo apartamento em que moraram, ao hospital em que levaram Elena para ser socorrida e, juntas, tentam reconstituir os mesmos passos que deram anos atrás, em uma tentativa de ressignificação da dor, uma vez que a perda é irreparável. Petra declarou em entrevista o seguinte sobre o processo de criação do filme *ELENA*:

Foi uma mistura de prazer e dor. [...] Ao longo do filme ela [Elena] foi virando um ser humano, de carne e osso, com diversas características. O processo era como se eu constantemente estivesse ganhando uma irmã para em seguida perdê-la de novo, já que percebia que ela não estava mais presente. Ao mesmo tempo, a dor foi muito grande porque tinha muito mais consciência para entender o que realmente aconteceu e o quão trágico foi.¹¹⁴

Por fim, Petra não repete os passos de Elena, ela encontra ar para seguir vivendo, torna-se atriz e diretora de cinema, e constrói a partir da narrativa fílmica uma ponte entre Elena e si mesma. É nesse processo que se dá o afastamento das duas e a consolidação de outra identidade para a irmã mais nova, rompendo assim o entrelaçamento: Petra se consolida como

¹¹² BRUM, 2014, p. 18.

¹¹³ ELENA. Carta da diretora. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>. Acesso em: 29 out. 2022.

¹¹⁴ RUSSO, Francisco. Entrevista exclusiva - Petra Costa fala sobre o documentário Elena. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

“outra”. A busca de investigação da voz da irmã possibilita a transformação da narradora, que reflete sobre esse processo, mencionando então a referência à Ofélia:

O medo de seguir seus passos começou a se desfazer. Eu comecei a perceber que você, Elena, estava dentro de mim, querendo estar em mim. Deixei de sentir isso, a começar a te buscar. Você foi, ganhou forma e corpo renascendo para mim, mas para morrer de novo. E eu com muito mais consciência para sentir sua morte dessa vez, imenso prazer acompanhado da dor. *Eu me afogo em você, e em Ofélias.*¹¹⁵

Podemos concluir que Petra realizou o sonho, tanto da mãe quanto da irmã, de serem atrizes, pois ela as transformou em personagens de seu próprio documentário. Na tomada final, há um rio onde dançarinas profissionais, ao lado de Petra e da mãe, reencenam a morte em meio a um balé de Ofélias. Contudo, essa encenação é um ritual de renascimento, ao que conclui: “eu enceno. Enceno a nossa morte para encontrar ar, para poder viver. Pouco a pouco as dores viram água, viram memória.”¹¹⁶ Em seguida, destaca indelevelmente a ação da memória:

As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia. Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança.¹¹⁷

3.3. Para além do filme *ELENA*

Concomitante às suas produções cinematográficas, Petra Costa possui o costume de catalogar todo o material que remete a seus trabalhos em sites homônimos aos filmes, direcionando ao *trailer*, à sinopse, aos prêmios e menções à equipe, à produtora, aos extras, às notícias, às entrevistas e às críticas. E não foi diferente com *ELENA*.¹¹⁸ No site dedicado a esse filme há a informação que *ELENA* ganhou quatro prêmios no festival de Brasília: o de melhor documentário por júri popular, de melhor direção, de montagem e de direção de arte; e foi escolhido como melhor documentário nos festivais de Films de Femmes, Los Angeles Brazilian Film, Nuevo Cine Latinoamericano,

¹¹⁵ *ELENA*, 2012. (grifo meu)

¹¹⁶ *ELENA*, 2012.

¹¹⁷ *ELENA*, 2012.

¹¹⁸ *ELENA – O FILME*. Disponível em: <http://www.elenafilme.com.br/>. Acesso em: 29 out. 2022. [site oficial]

Sesc Melhores Filmes e Arlington International Film Festival (AIFF). Recebeu, também, menção especial no Festival de Cinema de Guadalajara e no Festival Internacional de Documentários ZagrebDox, além de ter recebido o prêmio Canon de Cinematografia do 10º Planete+ Doc Film Festival Varsóvia. O prêmio de melhor música original foi atribuído pelo 7º Cine Música, Festival de Cinema de Conservatória do Rio de Janeiro. Nos Estados Unidos, onde teve produção de Tom Robbins e Fernando Meirelles, o filme chegou ao circuito comercial em maio de 2014, no IFC Center, em Nova York. Depois, foi exibido em cidades como Chicago, Los Angeles, Ohio, Seattle, Cleveland, entre outras. Os principais jornais, revistas e sites americanos, entre eles, *The New York Times*, *Los Angeles Times* e *Wall Street Journal* publicaram resenhas sobre o filme e a revista *IndieWire* o colocou na lista de melhores documentários. O filme também esteve nos cinemas canadenses de Toronto, Vancouver e Edmonton.¹¹⁹ Além de todos esses prêmios, de acordo com o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro (2013),¹²⁰ foi o documentário mais visto em 2013, com 57.773 ingressos vendidos, além de ter sido a 25ª maior bilheteria entre filmes nacionais do respectivo ano de lançamento, de ter permanecido 23 semanas em cartaz, tendo sido exibido em 56 salas em 30 cidades, de acordo com Lüdtcke.¹²¹ Estima-se que mais de 63 mil pessoas tenham assistido ao filme no ano de seu lançamento¹²² e nas redes sociais, em 2022, consta que *ELENA* arrematou cerca de 125 mil seguidores¹²³ no Facebook e 1,5 milhão de visualizações no seu canal oficial do YouTube. O vídeo *Quem é Elena?*,¹²⁴ encenado por atores e atrizes que assistiram ao filme e quiseram ajudar em sua divulgação, contabiliza mais de 760 mil visualizações nesta plataforma.¹²⁵

¹¹⁹ ELENA. Imprensa. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/imprensa/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

¹²⁰ Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2013. Disponível em: https://issuu.com/oca_ancine/docs/anu_rio_estat_stico_do_cinema_bra. Acesso em: 02 nov. 2022.

¹²¹ LÜDTCKE, 2014, p. 103.

¹²² LÜDTCKE, 2014, p. 103.

¹²³ Número consultado no dia 2 de novembro de 2022. Cf.: FACEBOOK. Elena – the film / o filme. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/Elenafilme/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

¹²⁴ YOUTUBE. Quem é Elena? Who is Elena? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=04VkJNly298>. Acesso em: 2 nov. 2022.

¹²⁵ Número consultado no dia 2 de novembro de 2022.

O *site* oficial do filme é todo estruturado para quem acessar de forma prática diversas informações, por meio das abas “O filme”, “Diretora”, “Trailer”, “Festivais”, “Insights”, “Notícias”, “Mobilização” e “Contato” (Figura 14).

Figura 14 – Aba do *site* oficial do filme *ELENA*



Fonte: Captura de tela do site oficial. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/insights-textos/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

Na aba “Insights”, há subcategorias intituladas de “Blog”, “Vídeos” e “Quem Viu” onde é possível ver conteúdos da produção e recepção – como textos, poemas, fotos, ilustrações, vídeos, canções – que foram enviados por espectadores à produção, por *e-mail*, além de comentários de veículos da mídia e de personalidades; na aba “Quem viu” há uma coletânea de diversas críticas e resenhas de diferentes críticos de cinema e de pesquisadores. Dentro da aba “Notícias” há três subcategorias: “Novidades”, “Mídia”, “Elena recomenda”, onde há a catalogação de todas as notícias referentes ao filme, como lançamento do livro¹²⁶ nas plataformas digitais, da disponibilização do roteiro escrito¹²⁷ e o que foi nomeado de roteiro ilustrado,¹²⁸ sessões mediadas sobre o filme, *hiperlinks* que levam a entrevistas de Petra Costa, além de recomendação de textos que abordam as temáticas: saúde mental, luto e suicídio. Algo importante de se salientar é que Petra Costa fez uso de seu documentário também fora das telas, ao realizar ações a partir do filme, um meio de estimular a discussão sobre o suicídio e as possíveis formas de prevenção, projeto que transcendeu o objeto fílmico na busca de provocar o debate social a respeito da temática.

Na aba “Mobilização” há a menção da exibição do filme seguida de debate, em diferentes instituições, locais e cidades, que ocorreu com participação da diretora Petra Costa com mediação de diferentes personalidades. Nesta lista de nomes, é possível constatar a ampla diversidade de áreas de conhecimento envolvidas na recepção da obra *ELENA*: Maria Cecília Nogueira Coelho (professora da UFMG), Tammy Weiss (coordenadora do Querô), Fábio Jota (representante do Cineclube Mascate), Graça Cremon (produtora cultural), Aleksei Abib (mestre em literatura, autor e produtor de cinema), Alex Piero (diretor do Centro Cultural da Juventude), Gabriel Medina (Coordenador de Juventude da Prefeitura de São Paulo), Esther Hamburger (pesquisadora), Ismail Xavier (professor de cinema), Wagner Santos (educador do CENPEC), Ivana Bentes (pesquisadora da UFRJ), Carlos Estellita-Lins

¹²⁶ *ELENA: o livro do filme de Petra Costa*, 2014.

¹²⁷ Cf.: *ELENA*. Roteiro. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

¹²⁸ Há descrição das cenas, e uma seleção de sons e imagens do próprio filme acompanha todo o texto, no que se intitulou de roteiro ilustrado. Cf.: *ELENA*. Roteiro Ilustrado. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro-ilustrado/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

(psicanalista, filósofo e pesquisador da FIOCRUZ), João Moreira Salles (cineasta), Daniela Capelato (consultora criativa), Jorge Furtado (diretor e roteirista), Eduardo Bueno (jornalista e escritor), Marta Kiss Perrone (diretora de arte), Ana Rita dos Santos (psicóloga), Érica Quinaglia (antropóloga e pesquisadora), Pablo Lobato e Roberta Veiga (coletivo Teia).

Dentro da aba “Mobilização”, existe uma subcategoria de extrema importância chamada “Mobilização Social”. Nesta seção, há uma série de artigos sobre temas como saúde mental, universo feminino, condição juvenil e uso social da arte, desenvolvidos em diálogo com instituições. O objetivo é que educadores, profissionais de saúde, ou qualquer pessoa interessada em promover debates sobre o cinema, possam se inspirar nas propostas apresentadas e compartilhá-las. Essas propostas estão disponíveis para *download* em um documento PDF disponível no *site*, demonstrando o caráter pedagógico e educativo que pode ser extraído do conteúdo cinematográfico.

Como mencionado anteriormente, devido ao sucesso e repercussão do filme, foi produzido um livro cujo título é *ELENA: o livro do filme de Petra Costa* (2014), editado pelos escritores Michel Laub e Joca Reiners Terron, que reúne depoimentos, entrevista com a diretora, reportagem, cronologia,¹²⁹ ensaios fotográficos e imagens de arquivo, além de reproduzir o roteiro de Petra e Carolina Ziskind. Nesse livro, os efeitos múltiplos e complexos do documentário são interpretados em textos de nomes destacados do jornalismo, da psicanálise, da literatura e do cinema, que abordam com diferentes enfoques a obra fílmica, suas personagens e o entorno estético e político, nomes tais que Cadão Volpato, Carlos Estellita-Lins, Cláudia Laitano, Edmundo Desnoes, Eliane Brum, Emilio Fraia, Ivana Bentes, João Moreira Salles, Joca Reiners Terron, Marcela Antelo, Michel Laub, Nicolau Sevcenko e Sérgio Lüdtke.

3.4. O arquétipo de Ofélia em *ELENA*

A literatura, o cinema e as outras artes são em grande parte polissêmicos, pois abrem-se a diversas leituras e se entrelaçam em meio a

¹²⁹ A cronologia foi montada por Li An, Quelany Vicente, Robin Geld e Carlos Machado.

transposições e referências intermediáticas. No *Seminário Na Real Virtual*,¹³⁰ Petra afirma que, após terminar o curta-metragem *Olhos de ressaca*, passou a refletir sobre como seria o próximo filme que gostaria de fazer e em meio a sua busca de referências encontrou uma inspiração imagética, a partir da qual passou a idealizar um longa-metragem que explorasse, em algum sentido, o quadro *Ofélia* (1889), do pintor inglês John William Waterhouse (Figura 15), apesar de não ter certeza sobre qual seria a temática desse filme.

Petra relata que, em meio as suas pesquisas, descobriu que esse quadro em específico chocou o público na época em que foi pintado, pois foi o primeiro que retratou a personagem shakespeariana olhando para o público, o que era considerado obsceno. Esse fato foi como uma fagulha para a sua vontade de explorar a temática, como ela diz durante o seminário:

Para mim o *ELENA* é um pouco disso. De levar a mulher, a Ofélia, que é um personagem secundário, quase que um objeto – geralmente na maioria das peças em como ela é tratada; e mesmo nos textos, a passagem dela é muito rápida –, pro centro. Pro centro da obra. E dar para ela o poder do olhar.¹³¹

Outro quadro com a temática de Ofélia que estava em meio às referências de Petra era *Ofélia*, de John Everett Millais (Figura 5), mencionado no capítulo 2.¹³² A partir dessas duas referências iconográficas, a cineasta passou a pesquisar imagens de Ofélia em diferentes mídias, incluindo o próprio cinema:

Um corpo que cai do Alfred Hitchcock é um filme que me inspirou bastante porque trata tanto do tema da Ofélia, mas também dessa questão do duplo. O filme inteiro tem essa sensação de uma mulher que vai reviver o destino de uma outra, e se descobre que é uma farsa, mas essa é uma das grandes atrações e incômodos que carregam o filme [...].¹³³

¹³⁰ Aula intitulada “Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: ‘O eu filmado e minha família’” do seminário on-line sobre documentário brasileiro contemporâneo “Na Real Virtual”, que ocorreu em 29 de julho de 2020.

¹³¹ Anotação da aula “Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: ‘O eu filmado e minha família’” do seminário on-line sobre documentário brasileiro contemporâneo “Na Real Virtual”, que ocorreu em 29 de julho de 2020.

¹³² Anotação da aula “Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: ‘O eu filmado e minha família’” do seminário on-line sobre documentário brasileiro contemporâneo “Na Real Virtual”, que ocorreu em 29 de julho de 2020.

¹³³ Anotação da aula “Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: ‘O eu filmado e minha família’” do seminário on-line sobre documentário brasileiro contemporâneo “Na Real Virtual”, que ocorreu em 29 de julho de 2020.

Figura 15 – *Ophelia*, 1889, de John William Waterhouse, óleo sobre tela, 97.79 x 158.12 cm, coleção privada



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS. JWW Ophelia. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JWW_Ophelia_1889.jpg. Acesso em: 3 nov. 2022.

A dança e o teatro também forneceram à cineasta o desejo de produzir longas-metragens, mais especificamente *ELENA*. No *Seminário Na Real Virtual* Petra afirma que:

Eu tinha começado a tentar fazer Cinema, mas desisti, fui fazer mestrado em Psicologia Social e tive a oportunidade de ver *Café Müller* da Pina Bausch, essa peça teve um impacto tão grande sobre mim que me levou de volta ao desejo contido de explorar a temática da Ofélia, e acho que se não tivesse visto talvez eu teria seguido outra carreira e não teria voltado a fazer Cinema.¹³⁴

Obstinada com as referências imagéticas de Ofélia, Petra realizou, junto à diretora de fotografia Janice D'Ávila, um *take* (Figura 16) que seria a primeira cena de seu futuro filme *ELENA*, com a transposição temática da personagem shakespeariana, para a qual convidaram a dançarina Vania Vaneau. Sobre essa experiência, Petra relata:

Eu aluguei uma Canon 5D, e fui com a talentosa diretora de fotografia Janice d'Ávila e a renomada dançarina Vania Vaneau para a floresta, e nós começamos a experimentar o que poderia funcionar nesse ritmo. A 5D tinha acabado de sair, e usá-la era uma experiência de aprendizagem muito intensa para todas nós. Essa foi a câmera que eu usei em quase todas as filmagens.¹³⁵

Contudo, outro desejo era o de filmar mulheres na água, o que significa não se limitar a uma só mulher, a uma só Ofélia. Petra explica, ainda no *Seminário Na Real Virtual*, que, inspirada pelo quadro *A virgem* (1913), do pintor austríaco Gustav Klimt (Figura 17), buscou filmar duas, três, quatro, diversas mulheres flutuando em meio a água. Isto porque associou, além de Ofélia, a si, sua irmã e tantas outras mulheres.

¹³⁴ Anotação da aula “Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: ‘O eu filmado e minha família’” do seminário on-line sobre documentário brasileiro contemporâneo “Na Real Virtual”, que ocorreu em 29 de julho de 2020.

¹³⁵ Anotação da aula “Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: ‘O eu filmado e minha família’” do seminário on-line sobre documentário brasileiro contemporâneo “Na Real Virtual”, que ocorreu em 29 de julho de 2020.

Figura 16 – Fotograma do filme *ELENA* com a dançarina Vania Vaneau



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 17 – A virgem, 1913, de Gustav Klimt, óleo sobre tela, 2 m x 1,9 m, Galeria Nacional de Praga



Fonte: WIKIART. A virgem. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustav-klimt/a-virgem-1913>. Acesso em: 4 nov. 2022.

Podemos nos certificar por meio de pesquisas¹³⁶ que a obra *A virgem*, de Klimt, conta-nos a história de uma jovem “virgem” que se torna mulher. O título está no singular embora a pintura mostre uma mulher rodeada por quatro outras mulheres e por flores, o que no seu conjunto faz referência ao amadurecimento feminino, desde a virgindade até à fase da mulher se tornar adulta.

No filme *ELENA*, Petra realiza o seu desejo de filmar não só uma mulher – a bailarina Vania Vaneau (Figura 16) –, mas também filma a si (Figura 18), sua mãe (Figura 19) e ambas, juntas (Figura 20), como nos fotogramas a seguir.

Assim como na obra de Millais, Petra compõe uma cena com várias mulheres flutuando em meio a água, associando as várias Ofélias que existem, aquelas que se afogam e as que buscam ar para sobreviver no mundo, como podemos ver na Figura 21.

¹³⁶ KLIMT MUSEUM. The Virgins. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20150102163957/http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-die-jungfrau-1913.ihtml>. Acesso em: 4 nov. 2022.

Figura 18 – Fotograma do filme *ELENA*: cena de Petra afundando na água



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 19 – Fotograma do filme *ELENA*: cena de Li An boiando entre as flores



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 20 – Fotograma do filme *ELENA*: cena de Petra e Li An boiando na água



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 21 – Fotograma do filme *ELENA*: cena das várias Ofélias



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Eliane Brum reflete, em seu texto *Em busca do próprio corpo*, que esse desejo dúbio, que pode ser consciente ou inconsciente, de Petra querer representar várias mulheres como Ofélia, é porque:

Elena é uma Ofélia, pensa Petra. Ofélia, a noiva de Hamlet que se suicida na peça de Shakespeare. Ela, Petra, também é uma Ofélia. São muitas as Ofélias que andam por aí nas ruas deste mundo, acredita Petra. Meninas que no vir a ser mulher se afogam no rio de desejos e sensações, de excessos do sentir e do querer. Jovens que submergem nesse feminino perturbador sem jamais conseguir voltar à superfície.¹³⁷

A fim de corroborar com esta afirmação da importância de Ofélia, vejamos o que diz a cineasta em uma entrevista com o escritor e jornalista brasileiro Michel Laub:

*Na mesma época, li Hamlet pela primeira vez. E descobri na Ofélia [personagem que enlouquece e morre afogada, talvez propositalmente] o arquétipo feminino que estava presente tanto na Elena quanto em mim. A dificuldade da transição da adolescência para a fase adulta, não saber como canalizar, sofrendo quase uma asfixia. Outra influência foi o filme Bicho de sete cabeças, de Laís Bodanzky [...], que entre outras coisas trata do rito de passagem para a vida adulta do ponto de vista masculino. Quando vi o filme, me dei conta de que muitas jovens também tinham questões semelhantes (sofrimentos não em torno de repressões institucionais, mas mais silenciosos, que se passavam entre quatro paredes) e que faltava filmes sob a ótica feminina. Decidi que, um dia, faria um longa sobre o tema. Sobre Elena, sobre mim, sobre essas tantas Ofélias que se afogam no vir a ser mulher.*¹³⁸

Essa reflexão de Laub e a afirmação de Petra nos revelam que, além da referência imagética de Ofélia ser importante para a construção de *ELENA*, a evocação da personagem do texto teatral também possui um caráter substancial e psicológico, pois serve como uma alusão ao trágico que permeia a história da mãe e de ambas as filhas: a vontade de não mais existir. A alusão à água que compõe a cena do suicídio de Ofélia é um elemento citado de forma recorrente, significando o transbordar de sentimentos e sensações. A sensação da mãe e das filhas de uma dor em existir, de uma angústia que esmaga o peito e trava a garganta. Essas afirmações demonstram um tormento emocional e psíquico, tanto que Petra e Li An especulam sobre o quadro clínico

¹³⁷ BRUM, 2014, p. 19.

¹³⁸ LAUB, 2014, p. 57. (grifo meu)

psicológico depressivo, que, infelizmente, é identificado em cada uma delas por contingências diversas.

Durante a divulgação do filme *ELENA*, mais de uma vez Petra menciona, seja em suas redes sociais, seja em entrevistas e palestras, a expressão que acredita ter cunhado, intitulada “Complexo de Ofélia”, que como vimos no primeiro capítulo é uma criação do filósofo francês Gaston Bachelard. Vejamos a justificativa da cineasta:

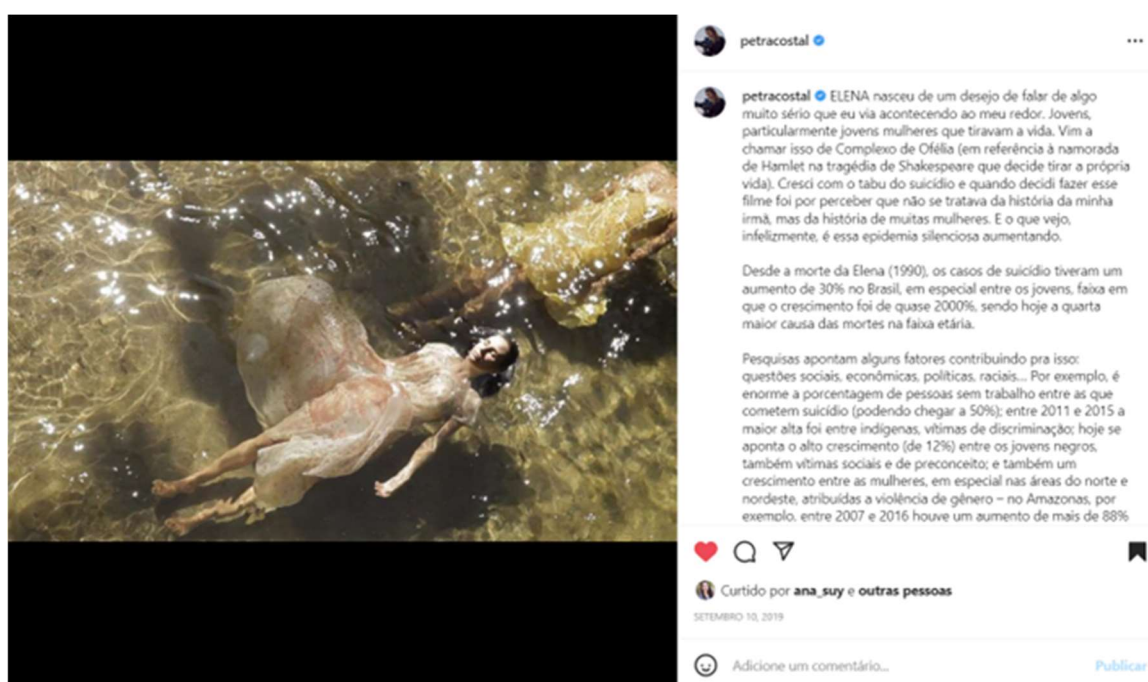
ELENA nasceu de um desejo de falar de algo muito sério que eu via acontecendo ao meu redor. Jovens, particularmente jovens mulheres que tiravam a vida. *Vim a chamar isso de Complexo de Ofélia* (em referência à namorada de Hamlet na tragédia de Shakespeare que decide tirar a própria vida). Cresci com o tabu do suicídio e quando decidi fazer esse filme foi por perceber que não se tratava da história da minha irmã, mas da história de muitas mulheres. E o que vejo, infelizmente, é essa epidemia silenciosa aumentando.¹³⁹

Esta citação foi retirada de uma postagem do dia 10 de setembro de 2019 do perfil da cineasta na rede social Instagram, como é possível ver na captura de tela a seguir (Figura 22).

Contudo, é preciso refletir sobre o que pode vir a ser o “Complexo de Ofélia” para Petra Costa e, principalmente, dentro do contexto do filme *ELENA*. É possível chegarmos à conclusão, a partir das justificativas dadas pela cineasta, que esse complexo seria uma metáfora para a condição da mulher no contexto patriarcal, pois, historicamente, as mulheres foram forçadas a permanecer à margem de diversas questões, embora nos últimos anos tenham conquistado mais espaço na esfera política, no mercado de trabalho, no cuidado da própria saúde e nas liberdades pessoais. Esse processo de conquista e reconhecimento continua firme e crescente, mas apesar dos avanços, a equidade de gêneros ainda está longe de ser atingida. Nesse novo cenário, é comum a mulher acumular ainda mais funções e ver aumentar sua lista de prioridades e atividades, ao contrário da maioria dos homens, por exemplo, o cuidado da casa, dos filhos, das relações pessoais, dos estudos, da carreira profissional e a busca pela autonomia financeira e a realização pessoal.

¹³⁹ INSTAGRAM. Publicação do dia 10 set. 2019 no perfil do Instagram de Petra Costa. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2Ps397HkK_/. Acesso em: 12 set. 2022. (grifo meu)

Figura 22 – Print do Instagram de Petra Costa



Fonte: INSTAGRAM. Publicação do dia 10 set. 2019 no perfil do Instagram de Petra Costa. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2Ps397HkK_/. Acesso em: 12 set. 2022.

3.5. Os rastros intermidiáticos de Ofélia no filme *ELENA*

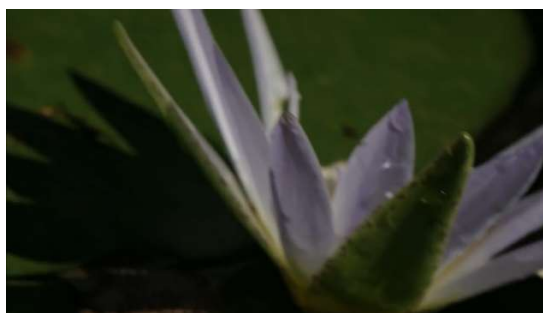
Há apenas uma menção oral à Ofélia em *ELENA*, quando, no minuto 70, a narradora, Petra, diz: “Me afogo em você, em Ofélias”.¹⁴⁰ Contudo, foi orquestrada uma construção imagética para remeter à personagem secundária da tragédia shakespeariana e cunhar a cena que remete à morte na água, embora, neste filme, essa cena seja uma metáfora para um renascimento. Para chegarmos a essa conclusão, fizemos uma decupagem, que consiste na prática de analisar planos específicos do filme, a fim de compreender melhor as relações imagéticas produzidas no documentário com a transposição midiática e temática de Ofélia, que será apresentada nesta seção.

Os três elementos recorrentes das pinturas que são referências para o filme são o corpo boiando, o elemento água e a vegetação, como observado nas fontes citadas por Petra Costa, como em Waterhouse, Millais e Delacroix e os demais artistas que trataram desse tema na pintura, como foi demonstrado no segundo capítulo desta dissertação. São esses elementos que Petra explora para criar as cenas, além, naturalmente, da figura da Ofélia.

Os primeiros sinais visuais da presença de Ofélia são percebidos logo no início do filme, na cena em que os créditos são exibidos (Figura 23). É possível observar tecidos de vestidos que se entrelaçam com folhas e vitórias-régias, criando uma representação visual da união entre mulher e natureza.

¹⁴⁰ *ELENA*, 2012.

Figura 23 – Fotogramas do filme *ELENA*: cenas de abertura



Fonte: Fotogramas do filme *ELENA* (2012).

Depois dessas cenas, por volta de 50 minutos de filme, em um momento que se aproxima do clímax, eis que Petra percorre um gramado florido e se deita no chão (Figura 24), encarando a câmera, assim como no quadro *Ophelia* de John William Waterhouse.

Neste momento do longa-metragem, Petra está narrando em *voz over* que seu constante medo da morte e a presença da irmã, Elena, em seus pensamentos começaram a desaparecer. Relata que, quando chegou o momento de prestar o vestibular, sentiu-se perdida, e, sem uma explicação lógica, acabou escolhendo Teatro, assim como sua irmã. Contudo, nesse período, voltou a se sentir angustiada, e sem saber precisamente a razão, passou dias sem dormir, sentiu como se o seu cérebro fosse estourar, e começou a se criticar excessivamente, sentindo um vazio em seu peito. Secretamente acredita que existe um ser dentro de si que se odeia: “Mergulhava nessa banheira e queria apagar tudo. Dormir pra sempre”,¹⁴¹ diz ela. Após essas confidências, o filme mostra imagens desfocadas do rosto de Petra dentro de uma banheira (Figura 25), até que seu rosto afunda na água, bolhas de ar aparecem em uma tentativa de respirar e o enquadramento da câmera foca na linha do pescoço da cineasta, que afunda mais seu corpo dentro da banheira.

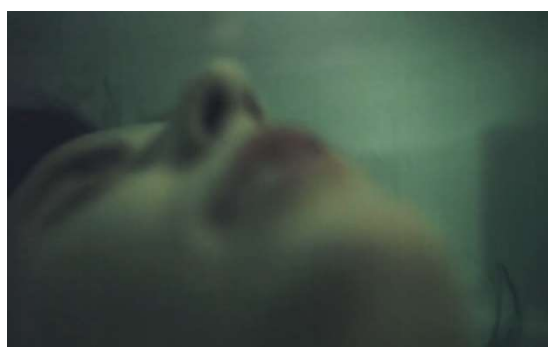
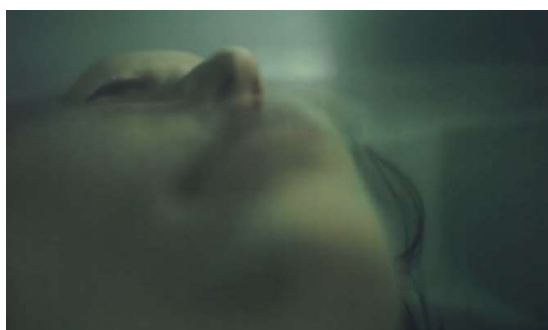
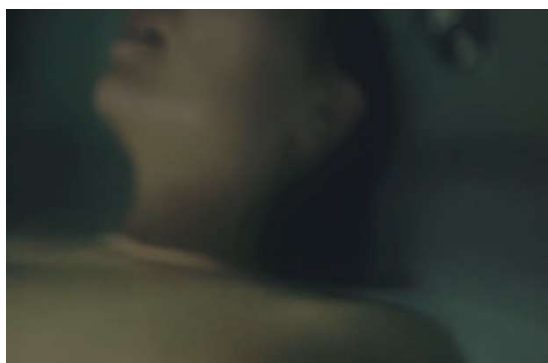
¹⁴¹ ELENA, 2012.

Figura 24 – Fotograma do filme *ELENA*: Cena de Petra deitada em uma vegetação



Fonte: Fotograma do filme *ELENA*.

Figura 25 – Fotogramas do filme *ELENA*: cenas dos enquadramentos do rosto de Petra dentro de uma banheira d'água



Fonte: Fotogramas do filme *ELENA* (2012).

Essa cena, junto à narração de Petra, reflete como a cineasta usa a água e os tons de azul esverdeado para demonstrar a tristeza e a angústia, o sentimento de desconexão com o pensar e sentir, a incerteza de seu futuro e o mergulho para dentro de suas emoções e sua psique. Em um momento anterior do filme, Petra narra em voz over:

O mundo tá vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só, e aí? O que você vai fazer? Eu vou me degradar e escorrer por este ralo... Agora eu tô entrando dentro dele... Que bom.¹⁴²

Podemos conectar esse trecho com as imagens em que a cineasta se mostra angustiada, sozinha, sentindo vontade de desaparecer, de deixar de existir, e interligar com as cenas que virão a seguir: um enquadramento de câmera sobre o rosto de sua mãe, Li An, que está boiando em meio a água com os olhos fechados, narrando que sentiu vontade de querer morrer quando era adolescente. No longa-metragem, Li An diz:

Eu comecei a querer morrer com 13 anos. Até os 16. Uns três, quatro anos eu fiquei... E, na primeira crise que eu lembro de ter no quarto, assim, eu fiquei desenhando em frente ao espelho o meu rosto. Com lápis azul-marinho, roxo, preto. Com muitos vincos, como se eu fosse velha. Velha e trágica. Aí depois, na véspera da Elena morrer, ela tava procurando um pôster que tava num armário. Aí, que ela achou, eu vi que era um pôster de teatro, da peça “Elektra”, que era superparecido com esse meu desenho. Lembrei tão bem desse desenho... E ela pregou na parede do quarto nessa noite, quando ela fez essa encenação da morte.¹⁴³

A imagem mostra Li An deitada em uma espécie de piscina, com água transparente em volta de seu rosto e cabelos (Figura 26). A montagem favorece a noção de semelhança física entre mãe e filha, pois os dois planos que conectam as duas mulheres têm enquadramentos semelhantes, com a angulação sob a cabeça. A narração reforça a similaridade entre os discursos das três mulheres sobre a vontade de querer não mais existir. Aqui, o objetivo de Petra é mostrar como os sentimentos estão conectados, e como elas estão interligadas umas às outras.

¹⁴² ELENA, 2012.

¹⁴³ ELENA, 2012.

Figura 26 – Fotograma do filme *ELENA*: cena em que Li An está sob a água narrando sobre a sua tristeza



Fonte: Fotogramas do filme *ELENA* (2012).

Acreditamos que esse enquadramento não é impensado, pois em voz over, Petra diz: “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela. Eu tenho medo. Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo”,¹⁴⁴ e na sequência, só que com outras palavras, a voz de Li An diz: “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela.”¹⁴⁵

Novamente mãe e filha reforçam o sentimento de desejo de morte que parece estar entranhado em seus seres, assim como esteve em Elena, embora elas sigam vivas. Petra continua a busca inconsolável em meio às memórias de sua irmã, e diz: “Eu tenho medo. Tenho medo do que o tempo vai fazer comigo. Qual é o meu papel? Qual é o meu papel neste filme?”¹⁴⁶

Na sequência, a próxima cena mostra a imagem de inúmeras flores caídas, sobre as quais Petra está deitada, com um vestido claro, com a feição tranquila, com os olhos fechados, o que podemos associar com os quadros de Ofélia, nos quais sempre há flores, que dão ênfase para a botânica.

A partir deste momento, a narração de Petra fica mais intensa, como se sua busca por entre as memórias, que eram sobre Elena, se deslocasse e passasse a ser sobre ela própria, sobre o que a faz se sentir tão conectada à irmã. É como se tivesse que atingir o ápice da angústia para poder se libertar da grande dor que paralisa seu corpo. Simultaneamente, imagneticamente, as cenas que aparecem sempre remetem à feminilidade, à roupas. Em dois enquadramentos específicos, há a presença de um vestido em um cabide feito de madeira, vestimenta que está sempre presente nas transposições de Ofélia para as telas, como demonstrado no capítulo anterior.

¹⁴⁴ ELENA, 2012.

¹⁴⁵ ELENA, 2012.

¹⁴⁶ ELENA, 2012.

Figura 27 – Fotograma do filme *ELENA*: rosto de Petra por entre pétalas



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 28 – Fotograma do filme *ELENA* : detalhe de um vestido em um cabide



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 29 – Fotograma do filme *ELENA*: o rosto de Petra mesclado com rendas e sombras floridas



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Enquanto isso, na narração Petra diz que, com o passar dos anos, ela se sente ainda mais próxima da irmã que falecera, aos vinte anos na época. Ao completar 21 anos, Petra a “ultrapassa”, e sua mãe diz: “Agora você tá mais velha que a Elena”.¹⁴⁷ E com esse desfecho Petra conclui:

O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer, mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim... Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência pra sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor. *Me afogo em você, em Ofélias*.¹⁴⁸

A partir desta fala todas as cenas seguintes darão vazão para serem interpretadas como ressignificação e renascimento. Pois, quando Elena morreu, Petra era uma criança; e agora, adulta, ela busca sentir e viver o processo de luto com consciência, principalmente após ter encontrado os diários da irmã e ter lido o que ela estava sentindo e vivenciando. Petra afirma: “E enceno, enceno a nossa morte... pra encontrar ar...”.¹⁴⁹ E para demonstrar a encenação da morte, Petra faz uso do recurso da transposição temática e imagética de Ofélia, personagem que traz à tona um destino trágico, que para muitas mulheres pode resultar no sentimento de morte, seja ela simbólica ou literal, como desejo de um desfecho possível para esse complexo que se instaura na vida. Imageticamente, encena o afogamento até que, em uma tomada de fôlego, emerge e encontra o ar, o fôlego para viver.

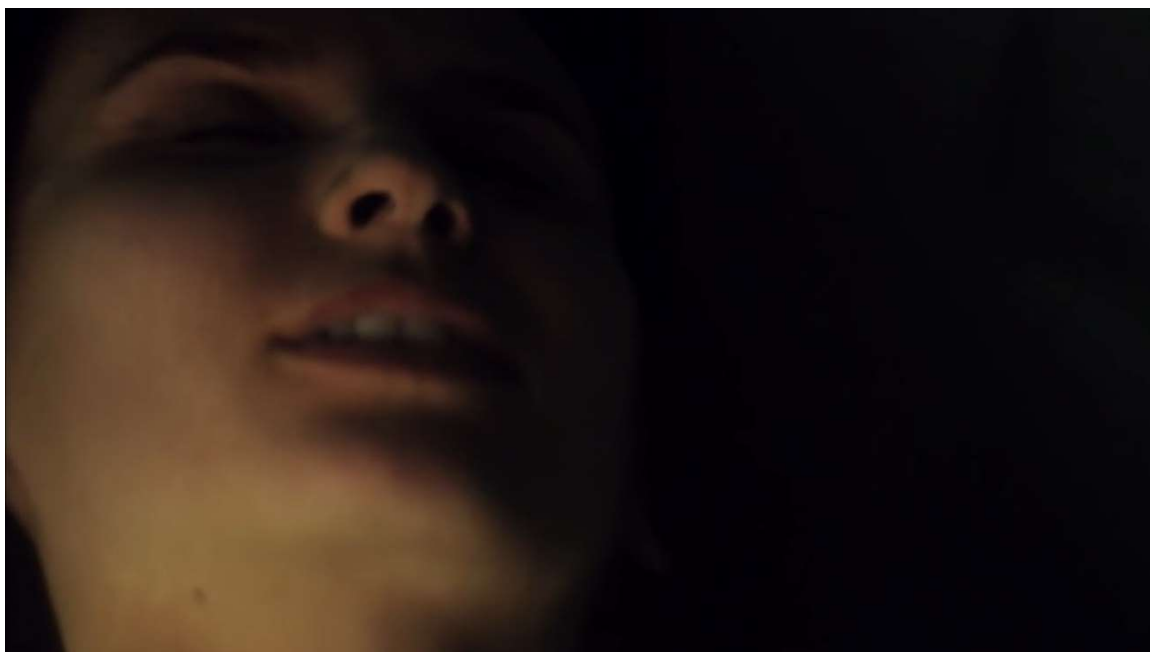
Na sequência, foi inserida no longa-metragem cenas de uma filmagem de Petra Costa interpretando Ofélia no teatro (Figura 31 e 32), o que demonstra que a conexão com a personagem shakespeariana não é arbitrária e, também, que está inserida em *ELENA* de forma arquitetada.

¹⁴⁷ *ELENA*, 2012.

¹⁴⁸ *ELENA*, 2012. (grifo meu)

¹⁴⁹ *ELENA*, 2012. (grifo meu)

Figura 30 – Fotograma do filme *ELENA*: Petra dentro de uma banheira d'água encenando a morte



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 31 – Fotograma do filme *ELENA*: Petra encenando Ofélia em uma peça de teatro



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

Figura 32 – Fotograma do filme *ELENA*: Petra encenando um afogamento no teatro



Fonte: Fotograma do filme *ELENA* (2012).

A repercussão imagética de Ofélia no imaginário cultural desde o século XVIII até a contemporaneidade é a de uma personagem histórica, morta e trágica, emoldurada por flores e pela água, seus retratos são majoritariamente marcados por uma preocupação com a aparência, em cenas que, para além de seu aspecto visual, são a representação do desfecho do sofrimento vivido pela personagem. Em *ELENA*, na transposição de Petra, a experiência aquática como referência à personagem shakespeariana, que se afoga como último recurso de expressão das dores de sua existência, é ressignificada como um despertar, um batismo purgador. Tanto a sequência de imagens de Petra encenando no teatro (Figuras 31 e 32) quanto as que virão na sequência do longa-metragem – Figuras 16, 18, 19, 20 e 21 apresentadas nesta dissertação anteriormente – mostram que tanto Petra, quanto Li An e outras mulheres irão flutuar/boiar em uma experiência multissensorial na água reparadora, que conduz a um renascimento.

Dois detalhes importantes que devem ser mencionados: a cena em que está Petra, Li An e as outras mulheres na água (Figura 21), no roteiro está descrita como “as Ofélias”,¹⁵⁰ e temos que dar ênfase para a trilha sonora. A música foi produzida pela artista Maggie Clifford e Fil Pinheiro, a partir do texto de Guimarães Rosa, autor que influenciou Elena em sua carreira como atriz. Em *Noites do Sertão*, a personagem Doralda fala: “Bem, estou adoecida de amor”, “Põe a mão em mim, que eu viro água”.¹⁵¹ Inspirados nesse fragmento, Clifford e Pinheiro compõem a letra e a melodia de *Turn to Water*:

I'm sick, I'm sick / Estou doente, estou doente
I'm sick with love / Estou doente de amor
Touch me, touch me / Toque-me, toque-me
I turn to water / Me transformo em água¹⁵²

Novamente, o elemento água que está presente imageticamente, é retomado na letra da canção, acompanhada de diferentes instrumentos musicais. A água não aparece mais para simbolizar a morte ou sofrimento, mas é como se transformasse em memória e em uma espécie de cura para a longa dor do luto de sua irmã que Petra vinha sentindo ao longo dos anos. O ritual da

¹⁵⁰ *ELENA: o livro do filme de Petra Costa*, 2014.

¹⁵¹ ROSA, 2013, n.p. [e-book]

¹⁵² A letra da música em inglês foi transcrita e traduzida pela autora desta dissertação.

água retratado para representar a cura da alma, alude também à ideia de enfrentar os problemas para poder significar a melhor forma de viver com o sofrimento, que é irreparável. Quando Petra diz “Eu me afogo em você, em Ofélias”, parece sugerir que a forma que encontrou para enfrentar com resiliência foi um afogamento em vida, sendo a água apenas uma metáfora para isso.

Considerações finais

Esta pesquisa buscou explorar como a literatura pode transcender os limites das páginas e influenciar artistas a produzirem outras formas de arte, como quadros, filmes, fotografias e ilustrações. O fragmento literário que destacamos foi a sétima cena do quarto ato da peça *Hamlet* (1599-1601), a emblemática cena em que a Rainha Gertrudes descreve a morte da personagem Ofélia, a qual serviu como inspiração para inúmeras transposições artísticas ao longo dos anos.

Para isso, apresentamos no primeiro capítulo o autor da peça *Hamlet*, William Shakespeare, demonstrando que, mesmo após 405 anos de sua morte, suas narrativas continuam relevantes para a contemporaneidade, inclusive em países em que o inglês não é a língua original. Isso foi comprovado por meio de uma pesquisa e, mais efetivamente, no que se refere ao objetivo desta dissertação, pela afirmação da cineasta brasileira Petra Costa, que disse que *Hamlet* é uma das suas peças favoritas. Por ficar tão fascinada com a narrativa, principalmente com Ofélia, Petra Costa decidiu explorar, em seu filme *ELENA*, de 2012,¹⁵³ o arquétipo e as transposições da personagem para quadros.

Em um segundo momento, apresentamos Ofélia, que apesar de ter sido convencionalmente considerada pela crítica literária como uma personagem menor em uma peça permeada de grandiosidades, no século XX passou a ter notoriedade devido ao grande número de transposições nas artes plásticas, bem como ao número de análises de sua presença na peça. Essa reflexão foi embasada a partir da leitura do texto *Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism* (1994) da crítica literária americana Elaine Showalter e *Ofélia morta – do discurso à imagem* (2010) da filósofa brasileira Márcia Tiburi.

Além da reflexão sobre a construção da imagem de Ofélia, Tiburi nos conduziu a dois pontos que foram discutidos nesse capítulo: primeiro, buscar a fonte do conceito “complexo de Ofélia”; segundo, buscar compreender as

¹⁵³ NA REAL VIRTUAL: Seminário online sobre documentário brasileiro contemporâneo. Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: “O eu filmado e minha família”, em 29 de julho de 2020.

considerações filosóficas sobre esse conceito. Descobrimos que “complexo de Ofélia” é uma expressão cunhada pelo filósofo francês Gaston Bachelard (1998), para analisar o suicídio na literatura e o trágico apelo das águas, a partir do exemplo da cena da morte de Ofélia, na peça *Hamlet*.

Como mencionado anteriormente, por muito tempo Ofélia foi considerada uma personagem secundária, mas é um fato que desde o século XVIII até a contemporaneidade ela vem sendo uma grande protagonista nas artes plásticas, pois diversos artistas retrataram a sétima cena do quarto ato, a emblemática cena de sua morte. Ciente desse protagonismo, durante o período de dois anos foi realizado um levantamento e um arquivamento de pinturas, fotografias e ilustrações que retrataram essa cena com o objetivo de analisar os elementos recorrentes, além dos contrastes. Ao todo foram encontradas 38 representações artísticas de Ofélia, o que nos fez adentrar no campo teórico-conceitual para analisá-las. Tendo como suporte teórico os Estudos sobre Intermidialidade, em especial na conceituação de Irina Rajewsky (2012), chegamos à conclusão de que 20 representações artísticas são transposições midiáticas e 18 são referências intermediárias, embora algumas representações pertençam a mais de uma categoria conforme a definição de Rajewsky.

Entendemos que, por meio das chamadas transposições midiáticas, os artistas transferiram o que antes existia apenas em forma de texto verbal para outras mídias visuais, como a pintura, o que implicou em uma transformação do conteúdo da mídia, para que o produto final se adaptasse às características e singularidades do processo de realização da pintura. Os elementos que apontam para a transposição são as características descritas na cena da peça teatral, como a vegetação, a água, as flores e o posicionamento do corpo de Ofélia, além da temática e do título das obras. Para corroborar a reflexão de que cada artista transpõe o conteúdo de uma mídia para outra de acordo com sua subjetividade e influência estilística, foi realizada uma breve análise de uma litografia (1838) e três pinturas a óleo (1843-1844-1853) intituladas *Ophelia* do pintor francês Ferdinand Victor Eugène Delacroix, bem como do quadro de mesmo nome do pré-rafaelita John Everett Millais (1851-1852). Já a referência intermediária, entendemos que é uma estratégia utilizada na criação de conteúdo que busca tematizar, evocar, imitar ou simular técnicas, elementos

e/ou estruturas de uma mídia. Para sustentar essa reflexão teórica, foram apresentados exemplos como o vídeo *Blackwater Ophelia* (2013) de Adad Hannah e a fotografia *Ophelia* (2018) de Julia Fullerton-Batten. Ambas as artistas afirmaram que suas obras foram inspiradas em *Ofélia*, de Millais, o que as fizeram escolher modelos, locações, roupas, botânica, cores e enquadramentos que remetem ao quadro do pré-rafaelita, tudo isso com a intenção de evocar a imagem da pintura original. Também foram apresentadas três recriações dessa mesma obra de arte, que foram disseminadas pelas *hashtags* "tussenkunstenquarantaine" e "BetweenArtandQuarantine" durante a pandemia de Covid-19. Embora as recriações apresentem traços distintos, uma vez que os autores das fotografias usaram o que tinham à disposição em suas casas, quatro elementos se destacam em todas elas: a boca entreaberta da personagem, com os olhos voltados para cima, as mãos entreabertas e a presença de vegetação ao redor do corpo. É exatamente por meio dessas características que podemos confirmar que há a evocação da figura do quadro original, porém de forma improvisada e paródica, em contraste com outras recriações mais fiéis à técnica do quadro.

Por fim, chegamos ao terceiro capítulo, no qual apresentamos a cineasta, roteirista e diretora Petra Costa. Mostramos que uma das características de suas obras, até o momento atual, tem sido abordar temas que entrelaçam suas experiências pessoais, incluindo questões autobiográficas sobre sua condição como indivíduo e, principalmente, como mulher. Essas características são evidentes em *ELENA*, pois a trama gira em torno das vivências de sua irmã, Elena, que tinha o sonho de se tornar uma famosa atriz de Hollywood, até que é acometida por uma forte depressão que a levou à morte precoce. Além disso, o filme também aborda as reflexões de Petra sobre seu papel na narrativa.

Neste ponto, podemos retomar as perguntas que guiaram o presente estudo e apresentar a reflexão final a que chegamos após toda a pesquisa. A primeira pergunta trata das motivações de Petra Costa para aludir a Ofélia em seu filme. A partir da leitura de entrevistas e da aula intitulada *Sessão 05* –

Petra Costa – Filme Elena: 'O eu filmado e minha família',¹⁵⁴ constatamos que a cineasta, após ler *Hamlet*, descobriu na personagem Ofélia um arquétipo que viu presente na irmã, em si mesma e em muitas outras mulheres. Esse arquétipo do feminino se revela na transição da adolescência para a vida adulta e no se tornar mulher, perpassando a dificuldade de não conseguir lidar com o excesso de desejos, de sensações, e que muitas vezes leva algumas mulheres à morte. A cineasta diz que *ELENA* nasceu do desejo de falar da dor das mulheres que tiraram a vida, o que ela chama de “complexo de Ofélia”. Dentro do contexto do filme, podemos entender que Petra Costa faz referência a esse complexo como uma metáfora para a condição da mulher no contexto patriarcal, em que muitas vezes elas são levadas a se anular em prol de outras pessoas e tarefas, como cuidar da casa, dos filhos, das relações pessoais, etc. Essa sobrecarga pode levar a mulher a negligenciar suas próprias necessidades e desejos, colocando sua saúde mental e física em risco. Podemos concluir que Petra Costa esboça, em seu filme, um entendimento que vai ao encontro da reflexão de Márcia Tiburi, de que, no fim, na sociedade cabe sempre à mulher um caráter secundário e submisso.

A segunda pergunta é sobre a referência à personagem shakespeariana na construção da narrativa, performática e imagética de *ELENA*. Petra Costa confidenciou no *Seminário Na Real Virtual*¹⁵⁵ que se inspirou nas transposições iconográficas de Ofélia. O objetivo, em seu filme, era dar destaque para a mulher, para “a Ofélia”, colocá-la no centro e dar-lhe o poder do olhar. Os principais quadros que a cineasta cita como referência são *Ofélia* de John William Waterhouse (1889) e John Everett Millais (1851-1852), e as alusões desses quadros são feitas em duas cenas, como evidenciamos nas Figuras 16, 18 e 19. Outro quadro no qual Petra se inspira é *A virgem* (1913) de Gustav Klimt, pois ela diz que queria representar não só uma mulher, uma “Ofélia”, mas as várias que existem no mundo, e isto foi evidenciado na Figura 20 e 21. Além dessas referências, foram encontrados no filme outros elementos que

¹⁵⁴ NA REAL VIRTUAL: Seminário online sobre documentário brasileiro contemporâneo. Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: “O eu filmado e minha família”, em 29 de julho de 2020.

¹⁵⁵ NA REAL VIRTUAL: Seminário online sobre documentário brasileiro contemporâneo. Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: “O eu filmado e minha família”, em 29 de julho de 2020.

remetem à Ofélia, como flores (Figura 23 e 27), vestido (Figura 28) e cenas de uma filmagem de Petra Costa interpretando Ofélia no teatro (Figura 31 e 32).

Outros elementos que remetem à Ofélia, em *ELENA*, são a temática da morte e o elemento água. O filme nos mostra que tanto a mãe, Li An, quanto as filhas, Petra e Elena, em algum momento da vida sentiram uma grande angústia, um sentimento de inadequação e uma vontade de não mais existir. Em todas as cenas em que Li An e Petra descrevem esses sentimentos, o elemento água sempre está presente, o que nos conduz à reflexão de Bachelard, que diz que a água é um símbolo do inconsciente, da queda, do sofrimento psíquico e da morte ininterrupta, incessante e interminável. Infelizmente, Elena se entrega à dor e comete suicídio; contudo, Petra ressignifica o sentimento de não querer mais existir, a morte que ronda seus pensamentos, ao encenar um afogamento em uma banheira (Figura 25 e 30), mas deixa explícita sua ressignificação: “E enceno, enceno a nossa morte... para encontrar ar...”.¹⁵⁶ Nossa interpretação é de que a água passa a ser um elemento de purificação, renovação e renascimento.

A terceira pergunta que guiou o presente estudo foi sobre os pontos e elementos semelhantes e/ou contrastantes entre as pinturas com as imagens do filme. Apontamos, no início, que Ofélia sempre foi compreendida a partir do arquétipo da personagem submissa, histérica e morta, como vimos nas transposições da icônica sétima cena do quarto ato. Recorrentemente, eram evidenciados elementos como a botânica, com flores coloridas, e o belo vestido usado pela personagem, o que caracterizava um aspecto bastante feminino, além da presença da água. Todos esses elementos estiveram presentes em *ELENA* de forma sutil e alusiva, como foi demonstrado ao longo da dissertação. Contudo, algo que não aparece no filme é a histeria, uma temática que não faz sentido dentro da narrativa fílmica de *ELENA*. E, como explicitamos anteriormente, a morte e o elemento água são utilizados com viés de ressignificação, como um despertar, um batismo purgador, uma forma que Petra Costa encontra para encontrar fôlego, ar, para poder viver.

Acreditamos ter conseguido responder a todas as perguntas que nos conduziram ao presente estudo sobre “os rastros mnêmicos e intermediários

¹⁵⁶ *ELENA*, 2012.

de Ofélia em *ELENA*, de Petra Costa” e esperamos ter contribuído para os Estudos sobre Intermidialidade ao analisar as diversas transposições e referências intermidiáticas da cena de *Hamlet*. Além disso, esperamos que esta pesquisa incentive outros pesquisadores a buscar analisar conteúdos midiáticos que possuam elementos que referenciam, seja imagética ou verbalmente, a personagens de outras mídias, em especial da literatura. Ao realizar o trabalho de identificar, comparar e analisar as semelhanças, os contrastes, as motivações e a simbologia presentes nesses conteúdos, podemos conduzir um estudo que respalda em várias instâncias, como a social e cultural de uma época, e, dependendo da temática, até mesmo política. Essa abordagem é importante, pois pode nos ajudar a entender a forma como as referências culturais são transmidiadas, reinterpretadas e resignificadas ao longo do tempo e como a mídia pode afetar a sociedade e a cultura.

Referências

ADOMAITE, Liucija. People Are Still Doing The Viral Museum Challenge And Here Are 30 New Pics. Disponível em: https://www.boredpanda.com/home-art-recreation-challenge/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic. Acesso em: 10 fev. 2023.

ADOMAITE, Liucija; BALIÜNAITÉ, Ilona. The “Tussen Kunst & Quarantaine” Instagram Page Has People Making Incredible Painting Recreations (30 New Pics). Disponível em: <https://www.boredpanda.com/paintings-recreation-tussenkunstenquarantaine/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ALCHIN, Linda. The Two Gentlemen of Verona Play by Shakespeare. Disponível em: <https://www.william-shakespeare.info/shakespeare-play-the-two-gentlemen-of-verona.htm>. Acesso em: 22 fev. 2023.

AMORIM, Marcel Álvaro. Hamlet no cinema: por uma historiografia crítica das principais adaptações. *Revista Literatura em Debate*, v. 10, n. 19, p. 109-129, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/2377>. Acesso em: 29 jun. 2022.

AMORIM, Marcel Álvaro. Hamlet no cinema: por uma historiografia crítica das principais adaptações. *Revista Literatura em Debate*, v. 10, n. 19, p. 109-129, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/2377>. Acesso em: 25 ago. 2021.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO CINEMA BRASILEIRO 2013. Disponível em: https://issuu.com/oca_ancine/docs/anu_rio_estat_stico_do_cinema_bra. Acesso em: 02 nov. 2022.

ARTE E BLOG. A história da pintura Ophelia de Sir John Everett Millais. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2019/06/a-historia-da-pintura-ophelia-de-sir.html>. Acesso em: 12 fev. 2023.

AVELHEDA, Anna Carolina da Costa. Novo espírito literário: a estética aquática de Gaston Bachelard em Dois Amigos. *Confraria: Revista de Literatura e Arte*, n. 23, nov./dez. 2008. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero23/ensaio02.htm>. Acesso em: 25 set. 2022.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1998. (Coleção Tópicos).

BASCHIROTTI, Viviane. A persistência da narrativa de Ofélia a partir da fotografia de Alessandra Sanguinetti. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. *Anais do 26º*

Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.132-145.

BBC. Bard is Millennium Man. BBC News, [UK], Jan. 1, 1999. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/245752.stm. Acesso em: 28 jun. 2022.

BOXTEL, Tim van. Anneloes ging viral met haar account Tussen Kunst & Quarantaine (maar verdient er geen cent mee). AD, 17 jan. 2021. Disponível em: <https://www.ad.nl/binnenland/anneloes-ging-viral-met-haar-account-tussen-kunst-en-quarantaine-maar-verdient-er-geen-cent-mee~a1e036d55/?referrer=https%3A%2F%2Finstagram.com%2F>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRUM, Eliane. Em busca do próprio corpo. In: *ELENA: o livro do filme de Petra Costa*. Colaboração de Cadão Volpato, Carlos Estellita-Lins, Carlos Machado, Cláudia Laitano, Edmundo Desnoes, Eliane Brum, Emilio Fraia, Ivana Bentes, João Moreira Salles, Marcelo Antelo, Nicolau Sevcenko, Quelancy Vicente, Robin Geld. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2014, p. 16-21.

BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARNEIRO, Leonardo Bérenger Alves. *“Thy name is woman”: a (re)construção das identidades femininas em adaptações narrativas de Hamlet*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, 1, n. 2, p. 1-16, nov. 2011/abr. 2012. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/16>. Acesso em: 25 ago. 2021.

COELHO, Penélope. Desafio do museu de Los Angeles incentiva pessoas a recriarem pinturas famosas. *Aventuras na História*, 31 mar. 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/coronavirus/desafio-do-museu-de-los-angeles-incentiva-pessoas-a-recriarem-pinturas-famosas.phtml>. Acesso em: 10 fev. 2023.

CORREIO BRAZILIENSE. Petra Costa fará documentário sobre o surto do novo coronavírus no Brasil. 15 abr. 2020. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/04/15/interna_diversao_arte,844906/petra-costa-fara-documentario-sobre-coronavirus-no-brasil.shtml. Acesso em: 1 jul. 2022.

DONALDSON, Alasdair. *All the World's: How Shakespeare is Viewed Around the Globe and the Role his Work Can Play to Support the UK's Soft Power*. Manchester: British Council, 2016. Disponível em: https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/all_the_worlds.pdf. Acesso em: 29 jun. 2022.

ESTADÃO. Descoberta história real que pode ter inspirado Ofélia de Shakespeare. 8 jun. 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,descoberta-historia-real-que-pode-ter-inspirado-shakespeare-em-hamlet,729548>. Acesso em: 29 jun. 2022.

FREDNER, Erik. How many novels have been published in English? (An Attempt). Stanford Literary Lab, 14 mar. 2017. Disponível em: <https://litlab.stanford.edu/how-many-novels-have-been-published-in-english-an-attempt/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

GONÇALVEZ, Meire Lisboa Santos. A mulher Ofélia: um contraste entre o natural e o social. *Vertentes*, v. 19, 2011. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%202/Meire_Lisboa.pdf. Acesso em: 27 dez. 2022.

HAZLITT, William. Sobre os ensaístas de periódico. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2016/04/sobre-os-ensaistas-de-periodico-por-william-hazlitt/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HELIODORA, Bárbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HELIODORA, Bárbara. *Shakespeare: o que as peças contam*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

KLIMT MUSEUM. The Virgins. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20150102163957/http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-die-jungfrau-1913.ihtml>. Acesso em: 4 nov. 2022.

LAUB, Michel. O mergulho de Petra. In: *ELENA: o livro do filme de Petra Costa*. Colaboração de Cadão Volpato, Carlos Estellita-Lins, Carlos Machado, Cláudia Laitano, Edmundo Desnoes, Eliane Brum, Emilio Fraia, Ivana Bentes, João Moreira Salles, Marcelo Antelo, Nicolau Sevckenko, Quelancy Vicente, Robin Geld. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 54-64.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Arbex. In.: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

LÜDTCKE, Sérgio. Ecos e significados. In: *ELENA: o livro do filme de Petra Costa*. Colaboração de Cadão Volpato, Carlos Estellita-Lins, Carlos Machado, Cláudia Laitano, Edmundo Desnoes, Eliane Brum, Emilio Fraia, Ivana Bentes, João Moreira Salles, Marcelo Antelo, Nicolau Sevckenko, Quelancy Vicente, Robin Geld. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 102-105.

MARTINEZ, Ana Carina de Blanco Magalhães. *Ofélia como ficção do autorretrato*. Mestrado (Dissertação), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

MIYOSHI, Alex. A escolha de Ofélia: representações nas artes do século 19. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 13, jan./jul. 2010. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2013%20-%20artigo%205.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2022.

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

O GLOBO. Morre a crítica teatral Barbara Heliodora, aos 91 anos. 10 abr. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/morre-critica-teatral-barbara-heliodora-aos-91-anos-15832475>. Acesso em: 29 jun. 2022.

OLIVEIRA, Joana. Brasileiro ‘Democracia em vertigem’, de Petra Costa, disputa o Oscar 2020. *El País*, 13 jan. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-01-13/brasileiro-democracia-em-vertigem-de-petra-costa-disputa-oscar-2020.html>. Acesso em: 1 jul. 2022.

OXFORD BIBLIOGRAPHIES. Harold Bloom. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0005.xml>. Acesso em: 29 jun. 2022.

PEREIRA, Lawrence Flores. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaio de T.S Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015. p. 7-32.

PORTER, J.D. Popularity/Prestige. *Stanford Literary Lab Pamphlet*, n. 17, 2018. Disponível em: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet17.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2022.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. v. 1.

ROCHA, Livia Zacarias. *A morte de Ofélia, de Eugène Delacroix: teatro, pintura e gestualidade*. Dissertação (Mestrado em Arte) – Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

ROCHA, Livia Zacarias. Ofélia na França do século XIX: do texto shakespeariano às imagens na pintura. *XII EHA – Encontro de História da Arte*, UNICAMP, 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Livia%20Zacarias%20Rocha.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. [e-book]

RUBIN, Nani. Barbara Heliodora faz leitura privilegiada de 'Hamlet'. O Globo, 5 dez. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/barbara-heliodora-faz-leitura-privilegiada-de-hamlet-10968403>. Acesso em: 29 jun. 2022.

RUSSO, Francisco. Entrevista exclusiva - Petra Costa fala sobre o documentário Elena. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaio de T.S Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHOWALTER, Elaine. *Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism*. In: Wofford, Susanne L. (Ed). Shakespeare, William. Hamlet. Boston & Nova York: Bedford & St. Martin's, 1994, p. 220-240.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n, 2, p. 301-318, maio/ago. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000200002>. Acesso em: 20 jan. 2021.

VIEIRA, Érika Viviane Costa Vieira. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. *Todas as Musas*, ano 1, n. 2, p. 81-98, jan./jul. 2010.

WIKIPEDIA. A. C. Bradley – Nota 7. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/A._C._Bradley#cite_note-7. Acesso em: 29 jun. 2022.

WILLIAM SHAKESPEARE INFO. William Shakespeare: The Complete Works by Linda Alchin. Disponível em: <https://www.william-shakespeare.info/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

Referências imagéticas

ADAD HANNAH. Blackwater Ophelia. Disponível em: <https://adadhannah.com/2013-blackwater-ophelia>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ADOMAITE, Liucija. People Are Still Doing The Viral Museum Challenge And Here Are 30 New Pics. Disponível em: https://www.boredpanda.com/home-art-recreation-challenge/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic. Acesso em: 10 fev. 2023.

ARTS DOT. A morte de Ofélia. Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/8Y36LU-Eug%C3%A8ne-Delacroix-a-morte-de-of%C3%A9lia>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Fonte: ADOMAITE, Liucija; BALIÛNAITÉ, Ilona. The “Tussen Kunst & Quarantaine” Instagram Page Has People Making Incredible Painting Recreations (30 New Pics). Disponível em:

<https://www.boredpanda.com/paintings-recreation-tussenkunstenquarantaine/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

HASSELBLAD. Julia Fullerton-Batten - The Tales of Old Father Thames. Disponível em: <https://www.hasselblad.com/inspiration/stories/the-tales-of-old-father-thames-julia-fullerton-batten/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

INSTAGRAM. Publicação do dia 10 set. 2019 no perfil do Instagram de Petra Costa. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2Ps397HkK_/. Acesso em: 12 set. 2022.

MEISTERDRUCKE. A morte de Ofélia, 1844. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Ferdinand-Victor-Eugene-Delacroix/60233/A-morte-de-Of%C3%A9lia,-1844.html>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MET MUSEUM. Death of Ophelia. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337110>. Acesso em: 10 fev. 2023.

TATE ORG. Sir John Everett Millais, Bt, Ophelia, 1851–2. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> Acesso em: 7 jan. 2023.

TWITTER. Transposição do quadro Ophelia, por Dr. Isobel. Disponível em: https://twitter.com/lse_MacDonald/status/1252520574527721474. Acesso em: 10 fev. 2023.

WIKIART. A virgem. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustav-klimt/a-virgem-1913>. Acesso em: 4 nov. 2022.

WIKIMEDIA COMMONS. Eugène Delacroix - La mort d'Ophélie, 1853 (Louvre). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_mort_d%27Oph%C3%A9lie,_1853_%28Louvre%29.jpg. Acesso em: 10 fev. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. JWW Ophelia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JWW_Ophelia_1889.jpg. Acesso em: 3 nov. 2022.

Referências de Petra Costa

ELENA – O FILME. Disponível em: <http://www.elenafilme.com.br/>. Acesso em: 29 out. 2022. [site oficial]

ELENA O FILME. Petra Costa no Metrópolis. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/imprensa/petra-costa-no-metropolis/>. Acesso em: 27 out. 2022.

ELENA. Carta da diretora. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>. Acesso em: 29 out. 2022.

ELENA. Elena Mobiliza. Disponível em: <http://elenafilme.com/wp-content/uploads/2013/08/Mobilizacao-Social-Conteudo.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ELENA. Imprensa. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/imprensa/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ELENA. Insights. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/insights-textos/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ELENA. Notícias. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/noticias/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ELENA. Quem viu. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/quem-viu/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ELENA. Roteiro Ilustrado. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro-ilustrado/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ELENA. Roteiro. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ELENA: o livro do filme de Petra Costa. Colaboração de Cadão Volpato, Carlos Estellita-Lins, Carlos Machado, Cláudia Laitano, Edmundo Desnoes, Eliane Brum, Emilio Fraia, Ivana Bentes, João Moreira Salles, Marcelo Antelo, Nicolau Sevchenko, Quelancy Vicente, Robin Geld. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

INSTAGRAM. Publicação de Petra Costa, “Colabore com nosso novo projeto Dystopia”, de 14 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-9mm5jHNPS/?igshid=jl7g zr4qehte>. Acesso em: 1 jul. 2022.

INSTAGRAM. Publicação do dia 10 set. 2019 no perfil do Instagram de Petra Costa. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2Ps397HkK_/. Acesso em: 12 set. 2022.

NA REAL VIRTUAL: Seminário online sobre documentário brasileiro contemporâneo. Sessão 05 – Petra Costa – Filme Elena: “O eu filmado e minha família”, em 29 de julho de 2020.

PETRA COSTA. Site oficial. Disponível em: <http://petracosta.com/>. Acesso em: 1 jul. 2022.

YOUTUBE. Quem é Elena? Who is Elena? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=04VkZNIy298>. Acesso em: 2 nov. 2022.

Nome do arquivo: Os rastros mnemicos e intermediaticos de Ofelia em
ELENA de Petra Costa_REPOSITORIO
Diretório: C:\Users\loren\OneDrive\Documents
Modelo: C:\Users\loren\AppData\Roaming\Microsoft\Templates\N
ormal.dotm
Título:
Assunto:
Autor: Revisão
Palavras-chave:
Comentários:
Data de criação: 21/05/2023 16:23:00
Número de alterações:33
Última gravação: 05/02/2024 15:55:00
Salvo por: Revisão
Tempo total de edição: 121 Minutos
Última impressão: 05/02/2024 15:55:00
Como a última impressão
Número de páginas: 126
Número de palavras: 32.549 (aprox.)
Número de caracteres: 175.768 (aprox.)