



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

**O DECESSO DE VIOLETAS EM ORQUÍDEAS PÚRPURA:  
A LINGUAGEM E A LOUCURA CULTIVADAS PELAS  
FLORES DE OFÉLIA DESVENDADAS À LUZ DA  
PSICANÁLISE**

**MARIA JULIA SANTOS PORTO**

**CAMPINA GRANDE  
2023**

**MARIA JULIA SANTOS PORTO**

**O DECESSO DE VIOLETAS EM ORQUÍDEAS PÚRPURA:  
A LINGUAGEM E A LOUCURA CULTIVADAS PELAS  
FLORES DE OFÉLIA DESVENDADAS À LUZ DA  
PSICANÁLISE**

**Monografia apresentada ao Curso de  
Licenciatura em Letras - Língua Inglesa do  
Centro de Humanidades da Universidade  
Federal de Campina Grande, como  
requisito parcial para a obtenção do título  
de Licenciada em Letras – Língua Inglesa.**

**Orientador: Prof. Dr. João Pedro  
Wizniewsky Amaral**

**CAMPINA GRANDE**

**2023**

P853d

Porto, Maria Julia Santos.

O decesso de violetas em orquídeas púrpura: a linguagem e a loucura cultivadas pelas flores de Ofélia desvendadas à luz da psicanálise / Maria Julia Santos Porto. - Campina Grande, 2023.

135 f. : il. color.

Monografia (Licenciatura Letras – Língua Inglesa) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2023.

"Orientação: Prof. Dr. João Pedro Wizniewsky Amaral."

Referências.

1. Estudos Literários. 2. Psicanálise. 3. Crítica Psicanalítica Feminista. 4. Figuras de Linguagem. 5. Papéis de Gênero. 6. Loucura – Ofélia - Hamlet. 7. Personagem Feminina Principal de Hamlet - Ofélia. I. Amaral, João Pedro Wizniewsky. II. Título.

CDU 82-091(043)

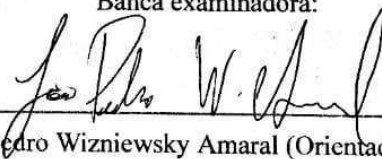
MARIA JULIA SANTOS PORTO

**O DECESSO DE VIOLETAS EM ORQUÍDEAS PÚRPURA:  
A LINGUAGEM E A LOUCURA CULTIVADAS PELAS  
FLORES DE OFÉLIA DESVENDADAS À LUZ DA  
PSICANÁLISE**

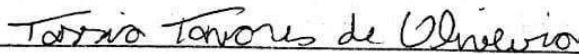
Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Inglesa.

Aprovada em 13 de junho de 2023

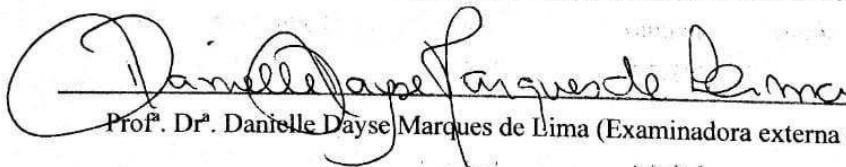
Banca examinadora:



Prof. Dr. João Pedro Wizniewsky Amaral (Orientador - UAL/UFCG)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Tássia Tavares de Oliveira (Examinadora interna - UAL/UFCG)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Danielle Dayse Marques de Lima (Examinadora externa - DLEM/UFPB)

CAMPINA GRANDE

2023

À Mirianice (*in memoriam*). Seu desejo de estar presente para ver a concretização deste trabalho se faz completo com a sua morada perene em meu coração.

## AGRADECIMENTOS

*"Tenho de tirar de minha cabeça tudo o que ela puder dar ao mundo, porque sou agradecido a este mundo e não posso perder um único minuto em minha vida. Sou feliz e gostaria de dividir minha alegria com todos os que se dispuserem a me ler." (Ganymédes José)*

Há algum tempo, me disseram que tenho o hábito (ou a mania) de agradecer muito. Como gosto bastante de histórias e de procurar entender o que está por trás das coisas, acho que adotar um ar de narrativa nesse pedacinho do meu trabalho para falar sobre minhas razões para ser tão agradecida é bem-vindo.

Durante os meses em que estive mergulhada na pesquisa, em uma das pausas para conversas de fim de domingo com meu pai, ele me contou sobre o tempo em que mandava cartas para a família, e seu pai (meu avô) tinha que pedir para outras pessoas lerem e responderem essas cartas, porque ele infelizmente não sabia ler ou escrever. A realidade de cada geração da nossa família mudou bastante desde as cartas ilegíveis para o meu avô, e acredito que eu sou uma prova viva disso. Da minha família nuclear, sou a primeira a chegar tão longe em uma trajetória educacional formal, até o ensino superior. Acredito que isso já ilustra que tenho muito o que agradecer.

*Primeiramente, àqueles de quem não posso esquecer...*

Agradeço a Deus e à Nossa Senhora Aparecida, por ouvirem as preces dos meus pais todos os dias quando saio de casa. O divino provavelmente é a única explicação para que eu esteja viva (ainda mais depois das estripulias que fiz para dar conta da minha carreira acadêmica) e com saúde o bastante para escrever essas palavras.

*À minha família pequenina...*

Aos meus pais, Edinalva e Francisco – ou, como eu prefiro mil vezes mais e faço questão de popularizar, Nalvinha e Chiquinho. Por saberem o valor da educação e me proporcionarem a melhor possível dentro do que estava em seu alcance, até quando foi possível. Por muito mais que o amor familiar, por serem pessoas reais, com seus feitos e defeitos, mais irmãos do que pais na maior parte do tempo, e me prepararem para um mundo real. Por acreditarem em mim e nas minhas capacidades quando me faltou a fé em mim mesma.

À minha irmã, Anna Beatriz, minha Zizourinha, minha pessoa nesse mundo. Por fazer a minha pressa de viver menos solitária há 11 anos, e ser minha melhor amiga e parceira. Por me ouvir falar sobre Shakespeare e meus outros gostos estranhos nas nossas caminhadas, pelas pausas necessárias durante a escrita para adoçar os dias, por dividir comigo todos os sonhos, de padaria e de vida, e por ser razão e motivo para que eu queira sempre ser alguém melhor no que

faço, alguém de quem você possa se orgulhar. Obrigada por fazer do mundo um lugar mais bonito com o som do seu riso (e das suas piadas terríveis).

À Eliane, minha Lili, a irmã mais velha que a vida me deu. Por todos os anos de dedicação à nossa família, por ter se tornado parte dela e ser o nosso eterno chaveirinho, e por compartilhar a vida comigo. Se não fosse por você e a sua Biz azul ano 99 para me trazer até em casa para estudar e acompanhar reuniões, eu não seria capaz de concluir a minha graduação.

*À minha família estendida...*

Tia Zefinha, Tio Ademar, Sérgio, Simone, Fabiana e Jocelma, com quem compartilho laços sanguíneos, e à família que a vida me deu, Agamenon, Nina, Isac e Adônis, por sempre me acolherem, torcerem e vibrarem cada um dos meus passos e sucessos.

Ao Márcio, à Érica, ao Vini e à Valentina, pelas chamadas de vídeo super longas que pediam pausas mais que bem-vindas na escrita, e por toda a acolhida nos dias em Sampa.

*À todas as pessoas iluminadas que a UFCG colocou nos meus caminhos...*

Por incrível que pareça, no meu primeiro dia como aluna na universidade, saí correndo determinada a não pisar ali outra vez. No entanto, a vida se encarregou de enviar pessoas que me fizeram voltar lá dia após dia, e que fizeram parte da polifonia harmoniosa de vozes que compõem este trabalho.

Ao meu orientador, João Pedro, por embarcar nessa e em tantas outras das minhas ideias mirabolantes. Por toda a dedicação e disposição em me orientar nessa e em outras pesquisas, por entender um pouco da minha linguagem de loucura acadêmica e me ajudar a lapidá-la da melhor forma possível, e por ensinar que a trajetória acadêmica pode ser menos solitária, mais colaborativa, e muito divertida.

Ao professor Suênio, meu primeiro orientador formal, por incentivar minha caminhada acadêmica com a literatura e abrir as portas do universo de Shakespeare para mim há dois anos. Por mostrar que é possível ser puramente humano na sala de aula e fora dela.

Aos professores de Letras - Inglês: Vivian, Marco Antônio, Cleydstone, Sinara e Neide, pela parceria nos projetos e disciplinas em que embarquei durante a graduação, pela compreensão e por todos os ensinamentos que vão muito além das paredes da sala de aula e dos portões da universidade. Um agradecimento especial à Iá Niani, que fez a leitura colaborativa de *Hamlet* mais legal durante a disciplina de Teatro Elisabetano e fez brotar ali a primeira semente deste trabalho.

Ao professor Aloísio, pelos cumprimentos animados e felizes sempre que me vê no Hall das Placas, e pela edição de *The complete works of William Shakespeare*, que auxiliou bastante na conclusão dessa pesquisa.

À professora Tássia, por aceitar o convite repentino em compôr a banca avaliadora do meu trabalho.

À professora Danielle, por ter me aceito como parte do Literatrama, que foi imprescindível para a elaboração desse trabalho, por aceitar o convite para fazer parte da banca avaliadora, e por confirmar, sem querer, em *Teoria do Texto Poético*, que eu tinha feito a escolha certa.

À Yasmim e José Lucas, meus melhores amigos. Por estarem comigo nos piores e melhores momentos dos últimos quatro anos, com direito a delivery de bolo de aniversário enquanto eu estava em quarentena, por toda a torcida e apoio (e por não desistirem da minha amizade mesmo quando eu furo algum rolê para estudar).

À Deborah e Mainan, minhas maiores parceiras da UFCG. Por dividirem as venturas e desventuras da graduação, os sabores e dissabores de cada dia em período integral, por terem se tornado amigas da vida, e por todos os doces de leite e Snickers *comfort food* que dividimos depois do almoço.

Aos meus fiéis escudeiros de todas as manhãs, Adriano, Bruno e Arthur, por deixarem o café com leite e misto- quente do Seu Olavo com sabor de risadas e piadas terríveis, e por todas as vezes em que me acompanharam até o laboratório.

À Millene, minha parceira de ideias mirabolantes acadêmicas sobre Taylor Swift, por me transformar em uma Swiftie, por embarcar nas minhas loucuras acadêmicas, e por ouvir as que não dão certo.

Ao João Vítor, por compartilhar as experiências acadêmicas desde a iniciação científica, as reclamações, por fazer minha propaganda para entrar no Literatrama e por ter se tornado um amigo da vida.

Ao Jorge e à Paulinha, por serem minhas inspirações que se tornaram amigos, e por compartilharem o amor pela literatura.

Aos meus amigos de Ciências Sociais: Felipe, Kaio e Nathalia, por todas as conversas aleatórias sobre coisas que eu nem sempre entendo, e por fazerem os espaços da UFCG mais cheios de pessoas que eu gosto.

Ao Saulo, um dos encontros bizarros de almas em uma das minhas andanças pelo CA de Ciências Sociais. Por ser um orientador (in)formal da carreira acadêmica e da vida, por fazer parte dessa jornada e fazer acreditar que meus sonhos e objetivos podem ser mais tangíveis e possíveis de serem realizados. Por todas as recomendações trocadas de músicas que fizeram parte da trilha sonora desse trabalho e dos últimos tempos, por todos os almoços em que ouviu minhas



ideias mirabolantes, pelos alívios cômicos, pelas garrafas de Coca-Cola KS, palhas italianas e brigadeiros compartilhados. Muito obrigada, Saulinho.

Aos meus colegas de trabalho do LaCInA: David, Diego, Caio, Rodolfo e Igor, por tornarem a experiência de trabalhar na graduação mais fácil de ser vivida. Agradeço especialmente ao Bryan (É o Bryan!) e à Daniela, pela companhia diária no lab-c, por ouvirem minhas ideias mirabolantes e se preocuparem com as minhas noites mal (ou não) dormidas, e por compartilharem comida e lanches todas as vezes em que eu passo direto pelo horário do almoço.

Aos meus colegas do Literatrama: Kelly, Joyce, Bia, Gabi, Bel, Leila, Cecília, Lisboa e Henrique. As reuniões aos sábados foram mais que necessárias para a realização desse trabalho (e para que eu tivesse sábados muito divertidos duas vezes ao mês).

*Aos amigos que mesmo distantes se fazem presentes...*

À Thaís, pela amizade remota que me acompanha desde 2019. Por entender os tempos de silêncios e por estar online na vida e no WhatsApp sempre que possível.

À Aldria, um presente que a vida como afilhada de Beto e Mirian me deu. Por sempre estar em contato e tornar o luto um pouco menos difícil e solitário.

*Aos passos que fazem parte de toda essa caminhada e pelos quais eu não poderia ser mais grata...*

Pelo acervo infinito de livros acessíveis do Sebo do Messias.

Pelas estantes de livros da biblioteca do ND Rainha.

Por todas as mesadas que foram investidas em livros.

Pelos esconderijos de leitura na Livraria Cultura do Conjunto Nacional.

Por cada página virada e cada capítulo encerrado.

Por todas as horas de idas e vindas no ônibus, que permitiram que eu me transportasse para outros universos, dentro das páginas dos livros.

Por cada par de All Star que acompanhou meus passos em toda essa jornada.

A todos que fizeram meus dias mais felizes e cheios de vida, e que ajudaram a seguir caminho quando eles não eram.

À Ofélia, por alugar um triplex na minha cabeça e fazer dele um jardim cheio de flores.

Obrigada, obrigada, obrigada!!!

*“Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais (...)  
A minha alucinação é suportar o dia-a-dia  
E meu delírio é a experiência com coisas reais”*  
**(Belchior, Alucinação)**

*“And there's nothin' like a mad woman  
What a shame she went mad  
No one likes a mad woman  
You made her like that  
And you'll poke that bear 'til her claws come out  
And you find something to wrap your noose around  
And there's nothin' like a mad woman”*  
**(mad woman, Taylor Swift)**

*“You may think you know my story.  
Many have told it. It has long passed into history... into  
myth. I have seen more of heaven and hell than most  
people dream of. But I was always a willful girl and  
followed my heart and spoke my mind.  
And it is high time I tell you my story.  
Myself.”*  
**(Ophelia (2018))**

*“I come to you, waters of death and life.  
Take me from this world of madness and strife.”*  
**(Ophelia, Lisa Klein)**

## RESUMO

Uma das maiores tragédias do dramaturgo inglês William Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1602), apresenta seus caminhos de interpretação em consonância com a psicanálise, tendo sido objeto de estudo de revolucionários deste campo, como o psicanalista francês Jacques Lacan, em específico sobre a personagem principal homônima, Hamlet. O enfoque teórico em relação às personagens femininas, como Ofélia, é a fim de compreender mais *sobre* Hamlet, condicionando sua existência exclusivamente ao protagonista (LACAN, 1977). No entanto, estaria Ofélia de fato condicionada *exclusivamente* a Hamlet, e não às suas interações e relacionamentos com as demais personagens da peça, ainda que essas interações apresentem um pano de fundo *sobre* Hamlet? Com o intuito de empreender esforços contra hegemônicos aos estudos hamletianos, e expandir os estudos sobre Ofélia para além do escopo da simbologia da sexualidade e do desejo, esta pesquisa se propõe a analisar as diferentes formas de expressão *sobre, para e de* Ofélia dentro da peça, através do viés psicanalítico de análise do (in)consciente pela linguagem do indivíduo, assim como os efeitos desses discursos, seus e das demais personagens da peça sobre suas relações, bem como sobre sua loucura. A análise se pauta pelas postulações e estudos acerca de loucura enquanto resultado de diagnósticos impostos por uma ordem (patriarcal) majoritariamente masculina coercitiva, a partir da filosofia (FOUCAULT, 1975; 2002; MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010) e da crítica psicanalítica feminista (FELMAN, 1975; USSHER, 2011), assim como a loucura como linguagem particular e individual (FELMAN, 2003), resultado e denúncia de (o)pressões sofridas por indivíduos do gênero feminino (FELMAN, 1975; USSHER, 2011). Para a compreensão destas linguagens particulares e individuais de loucura, foram utilizados estudos acerca do uso de figuras de linguagem como expressão de elementos do inconsciente humano (GROSZ, 1990; LACAN, 2002; SALES, 2004; CASTRO, 2009; BARROSO, 2015), e da normatização de papéis sociais de gênero (FELMAN; 2003; ZANELLO, 2022). As falas das personagens hamletianas evidenciam diferentes usos das figuras de linguagem de acordo com a posição de Ofélia dentro destes discursos como 3ª, 2ª ou 1ª pessoa do discurso. Enquanto “Ela, Ofélia” e “Tu, Ofélia”, são utilizadas como formas pelas quais as demais personagens empregam seus juízos de valor e articulam a imposição dos diferentes papéis de gênero que são atribuídos à Ofélia. Em 1ª pessoa, “Eu, Ofélia”, no entanto, as figuras aparecem como representantes de momentos de verdade expressando como os conteúdos das outras personagens foram internalizados por Ofélia. Essa distinção também demarca a existência de diferentes loucuras expressas pelas personagens.

**Palavras-chave:** Literatura. Psicanálise. Crítica psicanalítica feminista. Figuras de linguagem. Loucura. Ofélia.

## ABSTRACT

One of the biggest tragedies of the British dramatist William Shakespeare, *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1602), presents its paths of interpretation in consonance with psychoanalysis, having been the object of study of revolutionary people of this feud like the French psychoanalyst Jacques Lacan, in particular regarding the homonym main character, Hamlet. For female characters, like Ophelia, the focus is given in order to seek more understanding about Hamlet, conditioning her existence *exclusively* to this figure (LACAN, 1977). However, would Ophelia in fact be *exclusively* conditioned to Hamlet, and not to her interactions and relationships with the play's other characters, even if those interactions present a background *about* Hamlet? With the intention of undertaking counter-hegemonic efforts to *hamletian* studies and expanding the studies about Ophelia beyond the scope of symbology of sexuality and desire, this research proposes to analyze the different forms of expression *about*, *for* and *of* Ophelia inside the play, through the psychoanalytic way of analysis of the (un)conscious through an individual's language, as well as the effects of these speeches, hers and from the other characters of the play, on their relationships, as well as in her madness. The analysis stands by the postulations and studies regarding madness as whilst a result of diagnosis imposed by an overwhelming (patriarchal) masculine coercive order, stem from philosophy (FOUCAULT, 1975; 2002; MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010) and from psychoanalytic feminist criticism (FELMAN, 1975; USSHER, 2011), as well as madness as a particular and individual language (FELMAN, 2003), resulting from the (o)pressions suffered by female gendered individuals (FELMAN, 1975; USSHER, 2011). For the comprehension of the particular and individual languages of madness, studies about the use figures of speech as the expression of elements from the human unconscious were used (GROSZ, 1990; LACAN, 2002; SALES, 2004; CASTRO, 2009; BARROSSO, 2015), and about the standardization of social gender roles (FELMAN, 1975, ZANELLO, 2022). The speeches of the *hamletian* characters highlight different uses of the figures of speech according to Ophelia's position inside these speeches as Third, Second or First person of speech. While "Her, Ophelia" and "You, Ophelia", they are utilized as ways through which the other characters employ their judgements and articulate the imposition of different gender roles attributed to Ophelia. Whilst First person, "I, Ophelia", however, the figures appear as representatives of moments of truth expressing how the contents of the other characters' speeches were internalized by Ophelia. This distinction also marks the existence of different types of madness expressed by the characters.

**KEYWORDS:** Literature. Psychoanalysis. Feminist psychoanalytic criticism. Figures of speech. Madness. Ophelia.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Ophelia</i> .....	27
Figura 2 - Iceberg freudiano.....	44

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>1. WILLIAM SHAKESPEARE E HAMLET: CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO E A FORTUNA CRÍTICA DA CONTEMPORANEIDADE</b>	<b>17</b>
1.1. O período elisabetano e o surgimento do teatro de William Shakespeare	17
1.2. Contexto de produção de A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca	21
1.3. Ofélia: invisibilidade, loucura, subestimação e outras percepções	25
<b>2. LOUCURA, LOUCURA FEMININA E FIGURAS DE LINGUAGEM PSICANALÍTICAS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS</b>	<b>32</b>
2.1. Loucura: normatização, denúncia e momento da verdade	32
2.2. Figuras de linguagem: a linguagem do (in)consciente	43
<b>3. METODOLOGIA</b>	<b>51</b>
<b>4. OFÉLIA ENQUANTO 3ª, 2ª E 1ª PESSOA: A LOUCURA E AS FIGURAS DE LINGUAGEM SOBRE, PARA E DE OFÉLIA</b>	<b>54</b>
<b>4.1. ‘Tu, Ofélia’ e ‘Ela, Ofélia’: Ofélia enquanto 2ª e 3ª pessoas do discurso</b>	<b>54</b>
4.1.1. Ato I, cena III	54
4.1.2. Ato II, cena I	62
4.1.3. Ato II, cena II	64
4.1.4. Ato III, cena I	72
4.1.5. Ato III, cena II	79
4.1.6. Ato IV, cena V	83
4.1.7. Ato IV, cena VII	89
4.1.8. Ato V, cena I	93
<b>4.2. ‘Eu, Ofélia’: Ofélia enquanto 1ª pessoa do discurso</b>	<b>96</b>
4.2.1. Ato I, cena III	96
4.2.2. Ato II, cena I	100
4.2.3. Ato III, cena I	103
4.2.4. Ato III, cena II	110
4.2.5. Ato IV, cena V	113
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura enquanto manifestação atemporal da humanidade (CANDIDO, 2011) acompanha e divide seus caminhos com inúmeras esferas do conhecimento e vivência humanos, em especial com aquelas que se destinam a adentrar tanto aspectos de maior superficialidade dentre os seres humanos, quanto suas particularidades mais profundas. Um exemplo disso é a psicanálise, que caminha lado a lado com a literatura desde sua gênese, a partir do psiquiatra austríaco Sigmund Freud (1856-1939) e sua busca pelo entendimento dos recônditos da mente humana a partir de personagens literárias como Édipo, de *Édipo Rei* (427 a.C.), bebendo da profundidade psíquica da literatura e das manifestações de humanidade que ela carrega em suas mais variadas produções.

As obras do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) continuam a reverberar por novas gerações de leitores até a atualidade graças às suas personagens dotadas de características cativantes, que encontram seus caminhos até a apreensão de novos leitores e críticos por meio de um denominador comum de vitalidade, puramente humano. Através de suas personagens, Shakespeare demonstrava entender muito sobre o funcionamento dos seres humanos, tanto individualmente, quanto dentro de grupos sociais (HELIODORA, 2008). Uma de suas tragédias mais conhecidas, *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1602), além de ser a produção shakespeariana que mais vive e é revivida até os dias de hoje, também é uma das que apresenta seus caminhos de interpretação e reverberação em consonância com a psicanálise, tendo sido objeto de estudo de renomados pesquisadores desta ciência humana.

Estudos sobre *Hamlet* tendem a focar-se na personagem principal homônima, seus dilemas psicológicos e morais, angústias e desvios de personalidade (POLIDÓRIO, 2009, YANG; 2009). Há, inclusive, estudos centrados em Hamlet como a representação do ser humano e suas características psíquicas, enquanto personagens secundárias, e mais especificamente, as femininas<sup>1</sup>, como Ofélia e Gertrudes, são marginalizadas e restritas a meras representações de simbologias acerca da sexualidade dentro do enredo dramático. Ao disporem seu foco para além de Hamlet, estas pesquisas apresentam uma tendência a formar assim uma hegemonia interpretativa misógina sobre a peça como um todo.

---

<sup>1</sup> Minha pesquisa propõe-se a tratar as personagens literárias de ambos os gêneros, tanto feminino quanto masculino, enquanto representações de “seres humanos” e não “do homem”. Portanto, desviar-se das interpretações e postulações das ciências em geral, que tendem a generalizar e universalizar termos que se referem ao gênero masculino, excluindo, assim, a possibilidade de maiores representações femininas, além de apontar um possível sintoma para a escassez de estudos psicanalíticos de personagens femininas quando comparados às personagens masculinas.

Uma destas análises foi feita pelo psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), em seu Seminário 6, transcrito e publicado em 1977, em que ele intitula um dos recortes de “*The object Ophelia*” (O Objeto Ofélia, tradução minha<sup>2</sup>). Neste recorte, Lacan se propõe a tratar de Ofélia, porém seu foco acaba recaindo em Hamlet pela maior parte de sua análise. Os momentos em que ele se volta para Ofélia são apenas para caracterizá-la como uma figura feminina perpetuamente ligada, condicionada e dependente da figura de Hamlet, como seu objeto de desejo e nada mais.

A repercussão da análise de Lacan suscitou o erguer de vozes da crítica (EDWARDS, 1979; SHOWALTER, 1985), em especial da crítica literária feminista. Essa repercussão abriu margem para pensar sobre diferentes formas de analisar Ofélia, sem que se recorra à necessidade de desconstruir ou anular as experiências conflitantes vividas pela personagem dentro da peça, ou até mesmo de criar passados imaginários não existentes para Ofélia (NEELY, 1981). Pesquisas e análises realizadas posteriormente (KOTT, 2003; CAMATTI, 2008; PEREIRA; FLORES, 2020) passaram a reconhecer a personalidade e o destino da personagem como sendo resultado das circunstâncias conflitantes que ela enfrenta na peça, não apenas em relação a Hamlet.

Cabe, então, que eu levante as seguintes perguntas de pesquisa: estaria Ofélia de fato condicionada *exclusivamente* a Hamlet, como afirmado por Lacan (1977), e não às suas interações e relacionamentos com as demais personagens da peça, ainda que essas interações apresentem um pano de fundo *sobre* Hamlet? Quais são estas (o)pressões específicas, de quais personagens se originam, e quais são os efeitos delas para Ofélia e seu relacionamento com as demais personagens?

Em uma discussão promovida em uma das aulas da disciplina Literatura e Psicanálise – componente curricular optativo da grade do curso de licenciatura em Letras - Inglês da Universidade Federal de Campina Grande, ofertada pela primeira vez no período de 2022.1 –, suscitei um comentário sobre os discursos de Ofélia: como eles poderiam conter significados velados, não apresentados diretamente ao leitor, mas que poderiam se tratar da expressão de elementos, fatos e lembranças presentes em seu inconsciente. Durante a discussão, foi levantada

---

<sup>2</sup> Durante a elaboração desta pesquisa, optei por fazer uso da 1ª pessoa do singular em minha escrita nos momentos em que a aparição da minha voz se faz pertinente e bem-vinda. Utilizar este recurso estilístico não compromete o rigor científico esperado de uma monografia de conclusão de curso, nem de uma pesquisa científica, como evidenciarei nos capítulos e seções a seguir. Considerando o tema, o foco de minha análise e as teorias que a fundamentam, me expressar em 1ª pessoa se trata de um posicionamento progressista, para além do chamado ‘plural de modéstia’. Isso demarca, também, um traço autoral próprio, que parte de um posicionamento de alguém do gênero feminino, sobre questões concernentes a este mesmo gênero em uma representação de personagem literária: através de Ofélia (e Gertrudes).



a possibilidade de investigação de tais significados a partir dos mecanismos de expressão dessa linguagem (in)consciente: as figuras de linguagem postuladas por Jacques Lacan, metáfora e metonímia.

Tendo em vista a possibilidade de expansão de novas interpretações do cânone literário, as características psicológicas e a profundidade passíveis de serem encontradas nas personagens da peça *Hamlet* por meio de seus discursos, minha pesquisa tem como objetivo geral analisar as diferentes formas de expressão da personagem Ofélia<sup>3</sup> através do viés psicanalítico. Se trata de uma oportunidade para empreender esforços contra-hegemônicos aos estudos *hamletianos*, e assim, expandir os estudos sobre Ofélia para além do escopo da simbologia da sexualidade e do desejo, e de seu ‘papel’ como suposto interesse romântico de Hamlet e objeto de seu desejo. Para realizar esse estudo, meus objetivos específicos são: analisar as diferentes formas de expressão *sobre, para e de* Ofélia dentro da peça, através do viés psicanalítico de análise do (in)consciente pela linguagem sintomática do indivíduo; identificar as figuras de linguagem presentes no discurso *da* personagem e compreender como estas auxiliam na modelagem de tais ações discursivas; discutir os efeitos desses discursos sobre a relação de Ofélia com as demais personagens da peça; analisar a representação da loucura da personagem Ofélia.

No primeiro capítulo, abordarei o contexto histórico no qual William Shakespeare produziu *Hamlet*, o chamado período elisabetano, marcado pelo reinado da rainha Elizabeth I na Inglaterra (1558-1603). Trarei informações sobre os contextos político, religioso e cultural deste período histórico, e como estes influenciaram e abrigaram o nascimento de Shakespeare como dramaturgo. Também discorrerei sobre o contexto de produção de *Hamlet*, suas origens a partir de narrativas e relatos dinamarqueses medievais, bem como as semelhanças e diferenças entre estes relatos e a produção de Shakespeare, à qual tem-se acesso até os dias de hoje, e a fortuna crítica literária contemporânea sobre Ofélia.

O segundo capítulo apresenta o referencial teórico que fundamentará a análise a que se propõe o estudo. Nele, as considerações teórico-críticas encontram-se divididas em duas seções: a primeira abarca o que concerne os conceitos de loucura enquanto resultado de diagnósticos impostos por uma ordem (patriarcal) majoritariamente masculina, a partir da filosofia (FOUCAULT, 1975; 2002; MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010) e da crítica psicanalítica feminista (FELMAN, 1975; USSHER, 2011), unindo-se na concepção da loucura

---

<sup>3</sup> Ao falar sobre “formas de expressão da personagem Ofélia”, me refiro não apenas aos seus próprios discursos, mas àqueles que também se tornam seus por sua presença neles, ainda que sejam proferidos por outras personagens dentro da peça. Os caracterizo como ‘de Ofélia’ partindo do pressuposto de que, por serem *sobre* ou *para* ela, serão internalizados ao ponto de se tornarem ‘de Ofélia’.

como dispositivo de regulação e normatização de papéis de gênero (FELMAN; 2003; ZANELLO, 2022), assim como a loucura como linguagem particular e individual (FELMAN, 20023) resultado e denúncia de (o)pressões sofridas por indivíduos do gênero feminino (FELMAN, 1975; USSHER, 2011). Na segunda seção, proponho elucidar as instâncias do aparelho psíquico para a psicanálise (FREUD, 1996; 2018), e das figuras de linguagem como mecanismos expressão de elementos do inconsciente (GROSZ, 1990; LACAN, 2002; SALES; 2004, CASTRO, 2009; BARROSO, 2015).

No terceiro capítulo, abordo os caminhos, procedimentos e pressupostos metodológicos que guiam minha análise. Em termos metodológicos, esta pesquisa se caracteriza dentro do paradigma qualitativo-interpretativista, tendo cunho bibliográfico-analítico. Ela é bibliográfica (MOREIRA; CALEFFE, 2006) por ser realizada a partir da investigação de materiais pré-existentes, como livros e periódicos e analítica (MANDIL, 2015) por aplicar termos e concepções da teoria psicanalítica ao texto literário de Shakespeare.

O quarto capítulo traz a análise dos discursos que compõem o *corpus* desta pesquisa, e está dividido em duas grandes subseções: a primeira “*Tu, Ofélia*” e “*Ela, Ofélia*”: *Ofélia enquanto 2ª e 3ª pessoas do discurso*, e a segunda. “*Eu, Ofélia*”: *Ofélia enquanto 1ª pessoa do discurso*. Nelas, serão analisados os discursos tanto de Ofélia, além de seus gestos e ações, quanto das demais personagens em interação entre elas e com Ofélia. Por fim, apresento minhas considerações finais.

## 1. WILLIAM SHAKESPEARE E *HAMLET*: CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO E A FORTUNA CRÍTICA DA CONTEMPORANEIDADE

*“É, mas, sei lá. Tem alguma coisa nas tragédias de Shakespeare. A gente sabe como vai acabar, mas a aventura faz valer à pena.”*  
– Sr. Daniels (Brittainy C. Cherry)

### 1.1. O período elisabetano e o surgimento do teatro de William Shakespeare

O chamado Período Elisabetano corresponde aos anos em que Elizabeth I, monarca filha dos falecidos rei Henrique VIII (1491-1547) e da rainha consorte Ana Bolena (1501/1507-1536)<sup>4</sup>, ocupou o trono inglês, entre 1558 e 1603. Este período marca também a entrada do país na chamada Idade Moderna. A chegada do Renascimento em terras britânicas, ainda que tardio em comparação à Itália, foi responsável por impulsionar inquietações e curiosidades na sociedade inglesa, o que gerou transformações e descobertas políticas, sociais, religiosas, ideológicas e artísticas que ecoam até os dias atuais. O Período Elisabetano também é chamado de Época dos Descobrimentos, termo que aborda as diferentes descobertas científicas da época, como a da circulação sanguínea por William Harvey, o telescópio, válvulas das veias, frações decimais e o movimento planetário, por exemplo (ROZAKIS, 2002).

Nos âmbitos filosófico e científico, a defesa de Francis Bacon (1561-1626), por exemplo, sobre a produção de conhecimento através de metodologias científicas e do pensamento indutivo, e também a defesa da Filosofia, passível de evolução para o campo da ciência e de adoção de rigor científico. Tais posturas auxiliaram também na propagação de preceitos como o antropocentrismo (SANTOS, 2008), muitas vezes centralizado nas produções artísticas da época para iluminar novas perspectivas focadas nos seres humanos e nas representações da sociedade elisabetana, como as produções literárias do gênero dramático que continuam sendo apreciadas por novos leitores a cada geração.

A nova era da história do país, no entanto, apresentava diversas marcas deixadas pelos antecessores de Elizabeth I. Estas marcas exibiam as particularidades e peculiaridades de cada respectivo reinado, e em sua maioria, marcas de grandes crises políticas, sociais e religiosas. A rainha tinha em mãos uma Inglaterra extremamente fragilizada quando subiu ao trono após seus

---

<sup>4</sup> Não se sabe ao certo se Ana Bolena nasceu de fato em 1501 ou 1507, dada a imprecisão de registros sobre sua vida antes de adentrar a corte inglesa como amante de Henrique VIII.

meios-irmãos Eduardo VI (1537-1553) e Maria I (1516-1558), respectivamente, marcada por grandes crises políticas, sociais e religiosas.

Diferentemente de Eduardo e Maria – ele, impulsionador radical da Reforma Protestante na Inglaterra com mais impacto que seu pai, Henrique VIII, e ela, chamada de “*Bloody Mary*” (“Maria Sanguinária”) (ROZAKIS, 2002), dado o caráter violento de seu esforço para o retorno do Catolicismo à Inglaterra –, Elizabeth não tardou a trabalhar para reverter tais cenários logo após sua coroação em 1559, dedicando os primeiros anos de seu reinado para a recuperação do país (HELIODORA, 2008). Ela adotou um posicionamento religioso mais flexível, entre o catolicismo e o protestantismo de seus antecessores, o que foi favorável à sua popularidade em um reino dotado de polaridades. A era elisabetana era chamada também de “*Merry England*” (Inglaterra Feliz), (ROCHA, 2008, p. 55), pois prosperavam a paz e a tranquilidade entre os súditos, bem como o crescimento econômico.

A estima do povo para com Elizabeth se fez presente, a partir de 1570, com o culto à chamada Rainha Virgem, que resultou em associações entre sua figura e as da deusa romana Diana e da vestal Tuccia<sup>5</sup>, além de outras imagens que exibiam seu sacrifício ao casar-se com sua pátria e seus súditos, mantendo-se pura, completamente devotada a eles. As vitórias de Elizabeth em batalhas para proteger seu território e aqueles que ali habitavam também lhe renderam diversas outras personificações, como a “imagem andrógina do Príncipe (o rei e a rainha em um único corpo, o pai protetor e a virgem-mãe amorosa de todos os súditos)” (ROCHA, 2008, p. 59).

---

<sup>5</sup> A deusa romana Diana é conhecida por ser a deusa da caça e por sua castidade. Em uma de suas histórias, conta-se que ela transformou em cervo um caçador que a observava enquanto se banhava. Tuccia, uma das sacerdotisas da deusa romana Vesta, também era associada à castidade e à virtude, conhecida por ter sua castidade questionada em uma das lendas romanas. Tais associações à Elizabeth I, mencionadas por Roberto Ferreira da Rocha no capítulo *O jogo político na era dos Tudors: Absolutismo e reforma*, parte do livro *Shakespeare, sua época e sua obra* (2008), se davam em nome, no caso de Diana, não apenas de sua força e determinação ligadas à atividade da caça, mas também por conta de sua indiferença no amor, tendo permissão de seu pai, Júpiter, para não se casar, assim como Elizabeth I, cujo único compromisso durante sua vida foi com a pátria inglesa. Já a associação à Tuccia, como trazido por Sheila Ffolliott na obra *Elizabeth I: Then and Now* (2003), se dá em nome do questionamento de sua castidade. As histórias romanas dizem que Tuccia foi capaz de carregar água do rio Tibre para o templo da deusa Vesta em uma peneira, já que suas mãos eram puras, uma prova de sua castidade. O questionamento à castidade de Elizabeth I era uma pauta comum durante o período elisabetano, visto que ela era a primeira monarca no poder após Maria I, e a primeira a não se casar. Por estar rodeada por nobres do gênero masculino exercendo importantes cargos em seu reinado, e por se situar em uma sociedade patriarcal e misógina, não é difícil imaginar que tais ataques à sua integridade e respeitabilidade ocorressem com frequência. Nos dias atuais, uma possível correspondência a tais visões de castidade e virtude esperadas de mulheres em relação à vida política pode ser traduzida na expressão “Bela, recatada e do lar”. Em 2016, a revista *Veja* publicou a matéria *Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”* sobre a ex-primeira dama Marcela Temer, caracterizando-a como tal visão de mulher perfeita. Tal publicação gerou uma enorme repercussão nas redes sociais, levando à movimentação de Manuela D’Ávila, à época deputada estadual do Rio Grande do Sul, nas redes sociais, incentivando que as mulheres em redes sociais como Facebook e Twitter utilizassem a legenda “Bela, recatada e do lar” de modo a responder a publicação da revista *Veja*.

Os frutos de sua popularidade e da confiança de seus súditos em suas habilidades e capacidades enquanto governantes foram apreendidos pela soberana, considerando-se que,

Elisabete possuiu, como poucos indivíduos poderosos do início do período moderno, agudo senso da importância do espetáculo para a política; mas nenhum outro monarca antes dela teve tanto talento para desempenhar o papel de governante e tanto prazer em fazê-lo. (ROCHA, 2008, p. 60)

Tais produções e associações feitas pela sociedade inglesa da figura da rainha às mais poderosas personalidades demonstraram a capacidade e possibilidade de o povo propagar tal imaginário, de realizar uma espécie de propaganda política da Rainha Virgem (ROCHA, 2008). Nesse sentido, a era elisabetana é chamada de “ápice da renascença inglesa” (ROZAKIS, 2002, p. 15) e, em especial, os anos dourados do teatro inglês. Tal percepção evidenciava as estreitas relações estabelecidas entre teatro e política:

Elisabete I foi uma entusiasta promotora de espetáculos públicos, tanto por seu caráter de entretenimento, que ela abertamente declarava apreciar, quanto por sua forte utilidade pública. Amante do teatro, da dança, da música e dos festivais tradicionais, Elisabete os apoiava, chegando, mesmo fazer ressurgirem alguns que haviam sido abolidos pela Reforma. (RESENDE, 2008, p. 112)

A arte da dramaturgia manteve-se viva a partir de companhias itinerantes de teatro. Os chamados “saltimbancos”, após a reforma religiosa que aboliu o catolicismo como única forma de fé cristã no país durante os reinados de Henrique VIII e Eduardo VI, percorriam o território com o teatro como “ferramenta didática para ensinar latim e moral aos seus alunos” (SANTOS, 2008, p. 168).

Com o objetivo de burlar e escaparem de uma lei de 1572 que punia “vagabundos, patifes e pedintes inveterados” (SANTOS, 2008, p. 169), os tais saltimbancos passaram a se associar à companhias teatrais financiadas pela nobreza, como a *Lord Chamberlain's Men*, companhia que abrigou William Shakespeare ao chegar em Londres. Tais companhias permitiram que o teatro se tornasse cada vez mais popular entre o povo, ao ponto de, em 1576, ganharem seus primeiros espaços físicos para espetáculos em tempos modernos, como o *Theatre*, construído por James Burbage (ROZAKIS, 2002). Ainda que situados além dos limites das cidades, nas zonas urbanas chamadas de *The Liberties* (Liberdades) (SANTOS, 2008), as casas de espetáculos eram de suma importância para o desenvolvimento da arte e cultura britânicas, o suficiente para que edifícios específicos fossem construídos com o objetivo de abrigar esta amostra de entretenimento e seus espectadores.

Os aprimoramentos feitos nos edifícios teatrais, de modo a abrigar as funcionalidades do teatro e os artifícios teatrais de cada peça – como alçapões debaixo de palcos que possibilitavam que a personagem Ofélia, da peça *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1602), fosse sepultada, bem como a existência da voz do Espectro do falecido Rei Hamlet – permitiram o verdadeiro florescimento da dramaturgia elisabetana com a sua própria liberdade.

Brilhante e culta, dotada de grande talento político, desde o primeiro momento ela soube cercar-se do que havia de melhor para o país, e ao longo de todo o período em que trabalhou pela consolidação e pelo progresso do reino foram aparecendo as condições que tornaram possível o surgimento de William Shakespeare. (HELIODORA, 2008, p. 10)

Foram tais as condições encontradas pelo dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) ao chegar em Londres: a possibilidade de satisfazer a inquietação do público elisabetano através de uma forma de entretenimento que ganhava novos contornos e limites ascendentes, o teatro, aliada à liberdade de estar situado em um período em que a própria língua do país se encontrava em desenvolvimento. A língua inglesa estava em uma condição “extremamente plástica, e receptiva à criação e importação de novos vocábulos” (SANTOS, 2008, p. 170).

As produções dramáticas da época eram numerosas, dada a demanda do público das casas de espetáculo por novos conteúdos e novas peças. No entanto, poucos são os escritores cujas produções se destacam até os dias atuais – como Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Robert Greene e o próprio Shakespeare. Isto reforça o argumento de que, apesar das condições propícias para o desenvolvimento da dramaturgia, ainda assim era necessário que houvesse “alguém com imensa disposição criativa e incrível talento, além de uma compreensão muito aprofundada do espírito daquela língua, para que o resultado pudesse vir a ser o que efetivamente é” (GALINDO, 2008, p. 95).

Shakespeare não apenas possuía conhecimento da língua sobre a qual se debruçava para produzir sua arte, como participou do seu processo de desenvolvimento. Foi responsável pela criação de aproximadamente 1700 novas palavras e expressões do inglês moderno (GALINDO, 2008), através da junção de duas palavras diferentes, o uso de verbos como adjetivos, substantivos como verbos e a adição de prefixos ou sufixos às palavras, como em deslumbramento, quarto, mancha de sangue, sangue frio e consanguíneo (LITCHARTS, 2017,

tradução minha)<sup>6</sup>, que “atravessaram séculos, e permanecem no inglês contemporâneo” (SANTOS, 2008, p. 170).

Além de sua importância para a língua inglesa, o Bardo também impactou a cultura e a sociedade da época. Ele captou muito dos assuntos, temas e problemas que inquietavam os súditos de Elizabeth I e seu público, transpondo tais inquietações através dos artifícios subversivos da dramaturgia para suas personagens (CAMATI, 2014), navegando por entre aquilo que era cerceado pelas autoridades da época. “A dramaturgia Shakespeariana não deixou de problematizar conceitos e questionar ações da sociedade contemporânea através da sua criatividade” (SANTOS, 2008, p. 175), o que lhe garantiu não apenas a manutenção de sua posição como *gentleman*, mas também a autoria e produção de 38 peças, assim como sua atemporalidade que ecoa até os dias atuais.

## 1.2. Contexto de produção de *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*

Considerando as 38 peças cuja autoria é atribuída a Shakespeare, é possível dividi-las em três diferentes grupos: comédias, peças históricas e tragédias (HELIODORA, 2008). As tragédias shakespearianas, consideradas as mais estudadas e de maior repercussão, apresentavam duas grandes influências: clássica e nativa (SANTOS, 2008). A primeira destas remete às tragédias gregas, “filtrada através da latinidade de Sêneca, com a sua retórica, os seus fantasmas, e o seu gosto pelo horror, pela vingança e por episódios violentos” (SANTOS, 2008, p. 195). A segunda, no entanto, continha traços remetentes a vertentes medievais da dramaturgia – ciclos de mistérios e moralidades de narrativas – e da ficção – histórias que representavam o decaimento de homens poderosos.

Dentre as tragédias, encontram-se as chamadas “quatro mais” ou “quatro maiores”: *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear* (BRADLEY, 1904). Permitindo-se delimitar ainda mais a atenção para uma determinada peça, Marlene Soares dos Santos, professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutora em literatura inglesa e pesquisadora sobre William Shakespeare, pontua que escrever algo acerca de *Hamlet* é utilizar-se constantemente de superlativos: “[...] a mais popular, a mais representada, a mais citada, a mais filmada, a mais longa das peças shakespearianas (cerca de quatro mil e cinqüenta linhas, dependendo da edição) e a que contém o mais longo papel da dramaturgia universal (cerca de

---

<sup>6</sup> *Amazement, bedroom, bloodstained, cold-blooded e consanguineous* (LITCHARTS, 2017).

mil e quinhentas linhas, também dependendo da edição)” (SANTOS, 2008, p. 197). A autora acrescenta à tal listagem de superlativos o fato de *Hamlet* ser “a obra mais discutida da literatura ocidental”, apesar de não se tratar de uma trama cujo *plot* ou enredo seja totalmente inédito.

A peça conta uma história de vingança no reino da Dinamarca. Após o assassinato de seu pai, rei Hamlet, o jovem príncipe Hamlet é incumbido pelo fantasma do falecido genitor a vingar a tentativa bem-sucedida de seu tio Cláudio de usurpar seu lugar no trono da Dinamarca por meio de um casamento às pressas com a rainha Gertrudes. A partir da aparição do Espectro, o melancólico e enlutado Hamlet passa então a arquitetar a vingança contra Cláudio em um embate entre o limiar da realidade psicológica e do mundo físico. Hamlet tenta transpor as forças de seus pensamentos e planos para o reino ao seu redor enquanto luta contra a impotência de sua própria mente poderosa. Simultaneamente, Cláudio também arquiteta suas próprias artimanhas e planos para descobrir as verdadeiras razões para os tormentos de Hamlet, utilizando-se de diferentes personagens secundárias e terciárias que funcionam como mecanismos de tais artimanhas dentro da peça, como o conselheiro Polônio e sua filha, a jovem Ofélia, tida como o suposto interesse romântico de Hamlet antes da morte de seu pai, e provável razão para o desvario do príncipe.

O drama elisabetano apresentava convenções, aspectos comumente presentes nas produções da época, visto que eram “um amálgama de material herdado”<sup>7</sup> (BRADBROOK, 1980, p. 4, tradução minha), cujas fontes remetiam à clássicos e provérbios da antiguidade greco-latina, imaginários de Virgílio, Sêneca e Ovídio, como *Tito Andrônico* (1608), *Troilo e Créssida* (1602), *Coriolanus* (1608), tragédias shakespearianas. A *tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, *corpus* da minha pesquisa, se encaixa dentro das tragédias cujas primeiras origens se traçam rumo às tragédias de vendeta de Sêneca, de acordo com Lawrence Flores Pereira (2015), em suas notas na tradução da última edição de *Hamlet* publicada no Brasil. No entanto, não são apenas as origens clássicas que apresentam seus ecos na tragédia do reino da Dinamarca, mas também produções surgidas não muito tempo antes da publicação (no sentido de ser apresentada ao público) de *Hamlet*.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “[...] an amalgam of inherited material [...]” (BRADBROOK, 1980, p.4).

<sup>8</sup> Recentemente, uma releitura e reescrita das origens de *Hamlet* foi publicada pela autora irlandesa Maggie O’Farrell, intitulada de *Hamnet* (2020), publicado no Brasil pela editora Intrínseca. Neste romance, leitores têm acesso à uma uma recontagem fictícia da vida de Shakespeare (apesar de sua não-nomeação) antes de sua carreira na dramaturgia elisabetana, seu romance com sua esposa Anne Hathaway – que em *Hamnet* se chama Agnes –, seu casamento e o nascimento de seus três filhos, Susanna, Hamnet e Judith, além da experiência da família em Stratford-upon-Avon enquanto o Bardo vivia e trabalhava em Londres. Apesar de preencher as lacunas sobre a vida de Shakespeare de forma fictícia, o romance apresenta muitos fatos históricos como a epidemia da peste e como ela afetou a Inglaterra. Em *Hamnet*, as origens de *Hamlet* remetem à morte precoce do filho de Shakespeare, Hamnet, ainda enquanto criança. O não-nomeado Shakespeare de O’Farrell escreveu



Segundo Laurie Rozakis (2002), uma peça semelhante fazia parte do repertório teatral londrino desde os anos 1500: *Ur-Hamlet*, como era comumente intitulada por estudiosos. Apesar de ter sua autoria desconhecida, apenas especulativa até os dias atuais, sabe-se que, graças à registros de Philip Henslowe, famoso empresário teatral do período elisabetano, *Ur-Hamlet* era parte das produções da *Lord Chamberlain's Men*, companhia da qual Shakespeare era associado à época (PEREIRA, 2015).

Além de *Ur-Hamlet*, sabe-se que uma fonte semelhante para a elaboração de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* se tratava de um relato escrito por François Belleforest (1530-1583) sobre uma antiga saga dinamarquesa intitulada *Gesta Danorum* (Gesta dinamarquesa). Relatada em latim, tal saga tem sua autoria atribuída a Saxo Grammaticus, historiador da Dinamarca medieval. As histórias de Gesta compilam diversos feitos dinamarqueses em 16 capítulos, sendo os nove primeiros responsáveis por abordar lendas nórdicas da história da Dinamarca, enquanto os sete últimos abarcam os eventos históricos do século XII (FREITAS, 2020).

Em *Gesta dinamarquesa*, o herói trágico Amleth busca vingar a morte de seu pai, o antigo rei, morto por seu tio Feng, que casa-se em seguida com a mãe de Amleth, Gerutha, e torna-se o novo rei. O assassinato do antigo rei, diferentemente do que ocorre em *Hamlet*, não é segredo algum, o que em muito explica a atitude de Amleth ao fingir loucura “enquanto planeja a vingança, que executa e à qual sobrevive para governar, mesmo que temporariamente” (FREITAS, 2020, p. 327), o que de fato ocorre quando Amleth mata seu tio Fengon e assume o trono que é seu por direito.

Entre as semelhanças de ambas as histórias, *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* e *Gesta dinamarquesa*, estão a temática da vingança, o fingimento da loucura, além de exemplos de uso de uma jovem personagem feminina para sondar os planos do herdeiro vingativo, um conselheiro acidentalmente morto por Amleth, uma viagem do herói à Inglaterra, o regresso à Dinamarca, entre outras. Esses elementos foram adaptados por François de Belleforest para uma coleção de narrativas de cunho moral, elaboradas para a instrução de homens governantes e nobres do século XVI, chamadas *Histoires tragiques* (Histórias trágicas) (PEREIRA, 2015).

---

a mais famosa de suas tragédias, tratando da linha tênue entre vida e morte através da criação do Espectro do falecido rei Hamlet como forma de expressar sua angústia e a crença de que o espírito de Hamnet poderia ainda estar vivo. O romance ganhou os prêmios *National Book Critics Circle Award*, *Women's Prize for Fiction*, *Andrew Carnegie Medal* e *Dalkey Literary Awards* entre 2020 e 2021, e em abril de 2023, foi confirmada sua adaptação fílmica, que contará com a direção da cineasta chinesa Chloe Zhao.

No que concerne à caracterização das personagens, não são notáveis apenas os paradoxos entre o estado de loucura de Amleth e Hamlet, personagens principais das duas tragédias de vingança, mas também algumas outras semelhanças e diferenças a respeito das demais personagens das histórias. O relato de François Belleforest traz especialmente “o problema moral e teológico de apresentar um herói cuja vingança é ditada por vozes exteriores” (PEREIRA, 2015, p. 9), neste caso, o Espectro do falecido rei. Geruth, a mãe de Amleth e viúva do falecido rei da Dinamarca, é tida como suspeita de ter participado do assassinato do rei para então usufruir dos prazeres de um novo reinado ao lado de Fengon. Diferentemente das suspeitas de Hamlet e do desgosto crescente que toma conta da personagem ao descobrir a verdade sobre a morte de seu pai e, a partir disso, especular sem concretude sobre a virtude da própria mãe, em *Gesta*, Geruth é de fato adornada com fatos que expõem sua culpa, apresentados por Belleforest. A ligação entre Fengon e Geruth aparece como precedente ao assassinato, podendo ter sido, então, a inspiração para a realização de tal crime.

As loucuras de Amleth e Hamlet, entretanto, são pontos de divergência de ambas as histórias – ou, possivelmente, um aprimoramento da personagem principal elaborada por Shakespeare. A loucura da personagem shakespeariana é dotada de caráter mais psicológico, mais profundo, diferentemente de como é representada em Amleth, que de fato expõe uma loucura que “é pura encenação para dissimular sua estratégia de vingança: não há conflito interno, não há dúvidas sobre a desforra pela morte do pai e pela usurpação do trono e da rainha” (FREITAS, 2020, p. 327). O aspecto melancólico se faz presente em ambas as histórias; entretanto, apresentam diferentes origens e efeitos: “Essa inércia monacal é apenas simulada por Amlethus, ao passo que é amplamente conhecida e reconhecida a indecisão que acarreta a prostração de Hamlet” (FREITAS, 2020, p. 327).

A demora na conclusão (ou não) da vingança em ambas as histórias também diverge. Amleth tarda a concluí-la porque, de acordo com a versão de Belleforest, ainda é menor de idade, e, portanto, não apresenta maturidade suficiente para executar sua vingança de maneira eficaz. Já Hamlet aparece mais atormentado pelos entraves de sua própria mente, impasses, dúvidas, questionamentos, assim como os acidentes externos que parecem sempre entrar em seu caminho. O acréscimo de tais detalhes e de tal profundidade psicológica são, hoje, considerados “essenciais para imaginar Hamlet” (PEREIRA, 2015, p. 11).

Existem algumas notáveis atualizações feitas por Shakespeare na elaboração de *Hamlet* a partir do relato de Belleforest sobre *Gesta dinamarquesa* que contribuíram para uma maior complexidade na peça. Uma diz respeito à personagem Ofélia, que, ainda segundo Pereira, Shakespeare ocupou-se em tornar mais complexa. Apesar de ainda ser uma peça de um

complicado e arduo jogo de xadrez político e familiar na corte de Elsinore, Ofélia ganha notável particularidade “a ponto de apresentá-la imersa na demência mais furiosa, um traço perturbador inédito” (PEREIRA, 2015, p. 12).

Tal perturbação causada pela loucura na qual Ofélia recai foi apreendida de diferentes formas desde suas primeiras performances e leituras, e tratarei com mais detalhes da representação da personagem na peça shakespeariana na seção a seguir.

### **1.3. Ofélia: invisibilidade, loucura, subestimação e outras percepções**

Antes de mergulhar em estudos e caracterizações sobre a jovem Ofélia, primeiramente, é necessário situá-la em *Hamlet*, contextualizando sua trajetória dentro da peça.

Como mencionei anteriormente, a peça se trata de uma tragédia de vingança. Após a morte do antigo rei, o príncipe Hamlet é incumbido pelo Espectro de seu pai a vingá-lo, revelando que as circunstâncias de sua morte na verdade se tratam de um assassinato, cometido por seu irmão – e tio de Hamlet – Cláudio. Os caminhos para realização de tal vingança, contudo, se entrelaçam aos caminhos trilhados por outros rumos tortuosos de desconfiança e jogos de poder de outras personagens da peça, visto que, como relacionam diversos estudos (POLIDÓRIO, 2009; YANG, 2009), a famosa citação: “Há algo de podre no Estado da Dinamarca” (SHAKESPEARE, 2015, p. 75) em muito reflete a sensação de desequilíbrio e corrupção que parece envolver toda a corte de Elsinore em *Hamlet*.

Um dos caminhos mais importantes pelos quais Hamlet precisa atravessar são as tentativas de descoberta de Cláudio, o novo rei e marido de Gertrudes, mãe de Hamlet, sobre o que causa tamanha melancolia ao príncipe da Dinamarca. Para isso, Cláudio aciona Rosencrantz e Guildenstern, amigos de infância de Hamlet, para que o vigiem e descubram o porquê de sua melancolia e delírio profundos, além de Polônio, um dos conselheiros da corte de Elsinore.

Polônio é pai de Ofélia, personagem com a qual o protagonista da peça supostamente mantém uma relação amorosa, e de Laerte, seu filho mais velho, também mais favorecido, autoritário e protetor de Ofélia. Quando convocado pelo rei para falar sobre Hamlet, Polônio de imediato revela a Cláudio sua hipótese – que mais soa como uma certeza – de que a melancolia do príncipe da Dinamarca é causada por sua filha e os sentimentos compartilhados entre ela e Hamlet, em específico, após Ofélia supostamente ter rejeitado o cortejo de Hamlet, seguindo ordens de Polônio.

A partir do levantamento de tal certeza (imaginária) de Polônio, Ofélia torna-se mais uma das peças no complexo jogo de xadrez e poderes de Cláudio dentro da corte para tentar encontrar aberturas que expliquem a insanidade de Hamlet. Sua proximidade com a personagem principal da peça é vista como um artifício, um meio para um fim, tanto por Laerte, que enxerga o suposto interesse de Hamlet em Ofélia como a busca por satisfação dos desejos frívolos de um membro da realeza, quanto por Cláudio e Gertrudes, e até mesmo por Polônio, o que faz com que Ofélia seja levada a encarar Hamlet em momentos em que ele se encontra no limiar entre a realidade criada por sua falsa (ou não tão falsa) loucura, e a realidade física de corrupção de Elsinore.

Devido às pressões (e opressões) sofridas a partir de ações e discursos autoritários e por vezes degradantes das demais personagens direcionadas à ela, o leitor pode acompanhar a breve jornada de Ofélia rumo à insanidade (CAMATI, 2008). Seu discurso, então, ganha um novo formato, sendo expresso através de canções e prosa, assim como suas ações e comportamentos, que destoam das formas de agir e falar das demais personagens:

RAINHA Ai, céus, veja isto, senhor.  
 OFÉLIA (*canta*) *Envolta em belas flores —  
 Pra tumba foi, sem ser chorada  
 Por pranto bom de amores.*  
 REI Como está, minha bela jovem?  
 OFÉLIA Muito bem, que Deus vos tenha. Dizem que a coruja é filha do padeiro.  
 Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser. Deus esteja em vossa  
 mesa!  
 REI Está devaneando sobre o pai. (SHAKESPEARE, 2015, p. 154)

Em sua última cena, Ofélia entrega flores a Cláudio, Gertrudes e Laerte, cada qual com seu respectivo significado, o que encanta e apavora as personagens na mesma medida, sendo esta considerada a cena do auge de sua loucura e de sua participação na peça. Por fim, tal apogeu finda por alcançar os rumos da própria morte de Ofélia entre o final do quarto ato e o início do quinto, em decorrência de seu (suposto) suicídio.

Considerando a fama de *Hamlet* através dos séculos, a existência de Ofélia na peça foi/é vista através de diferentes lentes. A mais comum delas, é a que enxerga Ofélia como um símbolo sexual, objeto de desejo de Hamlet, tanto pela crítica literária e pela própria recepção de leitores, quanto por profissionais e estudiosos de áreas além da literatura.

Tais visões se fazem presentes a partir de representações, na dramaturgia, tanto através das primeiras performances teatrais (das quais se tem algum registro) de *Hamlet* realizadas por atrizes no papel de Ofélia, quanto daquelas dirigidas pelos românticos, em que a personagem era tida como um “*objet d’art*” (SHOWALTER, 1985, p. 84), um objeto estético altamente

sexualizado. Nas artes plásticas, Ofélia ressurgiu através da iconografia romântica, em pinturas sirêmicas<sup>9</sup> como *Ophelia* (1851-1852) (Figura 1) do pintor e ilustrador inglês John Everett Millais.

Figura 1 - *Ophelia*<sup>10</sup>



Fonte: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>>. Acesso em: 17 de maio de 2023.

Nas ciências da mente, como a psicologia e a psicanálise, a inspiração está presente desde seu princípio na figura de Ofélia como um modelo de “histeria ou colapso mental na adolescência, um período de instabilidade sexual que os Vitorianos consideravam como perigoso para a saúde mental de uma mulher” (SHOWALTER, 1985, p. 85, tradução minha)<sup>11</sup>.

Em 1977, Jacques-Alain Miller e James Hulbert traduziram e transcreveram parte do Seminário 6, datado de 1959, do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1989), recorte intitulado *Desire and the interpretation of desire in Hamlet* (1977). Lacan intitulou tal recorte de *The object Ophelia* (O Objeto Ofélia, tradução minha), com o objetivo de analisar o desejo humano a partir de conceitos psicanalíticos com base em *Hamlet*, peça que, segundo Lacan, mostra “a tragédia do desejo” (LACAN, 1977, p. 11, tradução minha)<sup>12</sup>.

Para Lacan, Ofélia é a “isca na armadilha na qual Hamlet não cai” (1977, p. 12, tradução minha)<sup>13</sup>. Ao contrário do que foi pontuado por Pereira (2015), no que concerne o aumento da

<sup>9</sup> Ao buscar por “Ofélia” em sites de busca como o Google, em específico por imagens, a maioria dos resultados exibidos se tratam de representações da cena de afogamento de Ofélia, descrita por Gertrudes na última cena do Ato IV de *Hamlet*. Elaine Showalter (1985) traz a ideia do fenomenologista Gaston Bachelard de um tipo de Complexo de Ofélia (*Ophelia complex*, tradução minha), no qual são associadas as imagens de mulheres, água e morte em representações artísticas, com base em Ofélia. Tal fenômeno indicaria uma tendência misógina de apreciação das ideias de suicídio e morte femininas como algo estético e de conotação sexualizada.

<sup>10</sup> A representação de Ofélia pelas mãos de John Everett Millais é uma das mais famosas iconografias do Romantismo.

<sup>11</sup> “[...] as an account of hysteria or mental breakdown in adolescence, a period of sexual instability which the Victorians regarded as risky for women’s mental health.” (SHOWALTER, 1985, p. 85)

<sup>12</sup> “[...] the tragedy of desire [...]” (LACAN, 1977, p. 11).

<sup>13</sup> “[...] the bait in the trap that Hamlet doesn’t fall into [...]” (LACAN, 1977, p. 12)

complexidade dada à Ofélia por Shakespeare, em comparação com a personagem feminina presente na tragédia de vendeta relatada por Belleforest, Lacan argumenta que Shakespeare provavelmente tenha apenas estendido a função de Ofélia dentro da trama, e a partir disso, a jovem se tornou um elemento essencial para que Hamlet prossiga em direção a seu ato de vingança.

O psicanalista ainda expõe que, em determinado ponto, chega o momento em que Ofélia deve realizar o papel que lhe é designado na peça, o de objeto de desejo. Tal ocupação se trata, na verdade, de uma substituição do falo<sup>14</sup>, e do desejo de Hamlet de que algo ocupe o lugar correto de falo em sua vida psíquica e física, visto que, dada a corrupção do trono da Dinamarca, o novo rei Cláudio ocupa um lugar que não lhe pertence. A atribuição e performance de tal papel condiciona Ofélia a estar “ligada, para sempre, por séculos, à figura de Hamlet” (LACAN, 1977, p. 20)<sup>15</sup>. Lacan ainda aponta que as origens do nome Ofélia (em inglês, Ophelia), na verdade remetem à expressão *O phallo*.

Quando Lacan afirma que Ofélia deve cumprir seu papel, ele se refere ao momento em que Hamlet a rejeita em uma de suas demonstrações de loucura, assemelhando sua imagem e personificação feminina como algo digno de ódio. Ele não mais a enxerga como um sujeito a ser desejado, mas como um objeto que se encontra além dos limites de sua nova realidade: a de um jovem incubido de vingar um assassinato e remover um usurpador do trono. A partir de então, Ofélia se torna “o falo, exteriorizado e rejeitado pelo sujeito como um símbolo de uma vida significativa” (LACAN, 1977, p. 23, tradução minha)<sup>16</sup>.

Visões e interpretações (e por que não vieses?) semelhantes ao que foi posto por Lacan em seu Seminário foram hegemônicos em boa parte dos estudos literários em relação à Ofélia como personagem icônica da literatura mundial. Segundo Pereira e Rosenfield (2020, p. 72), “não é que a crítica não tenha reconhecido os efeitos terríveis da trajetória de Ofélia”, porém, nota-se um fluxo contínuo – senão um hábito – de associação constante de Ofélia às outras personagens masculinas da peça, uma espécie de negacionismo em enxergá-la por si própria. Elaine Showalter, crítica literária e feminista estadunidense, em *Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism* (1985), um dos estudos contra-

<sup>14</sup> Para Lacan, a ideia do falo é simbólica: um significante de função constitutiva para homens e mulheres, no que diz respeito à suas existências e posições sexuais, “que une sexualidade e linguagem, deixando uma marca sobre o corpo” (COSTA; BONFIM, 2014, p. 238), enquanto que para Freud, o falo se apresenta como elemento físico-biológico, “a representação psíquica imaginária e simbólica construída a partir desta região corporal do homem”, sendo então, a representação do desejo (COSTA; BONFIM, 2014, p. 230).

<sup>15</sup> “[...] is linked, forever, for centuries, to the figure of Hamlet.” (LACAN et al, 1977, p. 20)

<sup>16</sup> “[...] the phallus, exteriorized and rejected by the subject as a symbol signifying life.” (LACAN, 1977, p. 23)

hegemônicos à respeito da personagem, pontua que ela é “tocante em sua fraqueza e loucura mas, sobretudo, interessante, é claro, no que ela conta sobre Hamlet” (1985, p. 77, tradução minha)<sup>17</sup>.

No entanto, após a publicação da transcrição do Seminário 6, surgiram diversos estudos, tanto no âmbito da psicanálise quanto no âmbito da crítica literária, que confrontam suas considerações e análises sobre *Hamlet* e, em especial, sobre Ofélia. Segundo Showalter, a tarefa que Lacan incubiu a si próprio de tratar sobre Ofélia em seu Seminário não foi cumprida, visto que a personagem foi abordada apenas no que concerne seu posicionamento em relação à Hamlet. Em uma de suas notas, a autora traz à tona que a própria associação de Lacan do nome Ofélia à expressão *O phallos* é errônea, visto que Ofélia “provavelmente se origina do grego para “ajuda” ou “socorro”” (SHOWALTER, 1985, p. 92, tradução minha)<sup>18</sup>.

O que a crítica parece ignorar a respeito de Ofélia são as questões que permeiam sua existência na peça, isto é, aquilo que ela é ou pode ser, para além de sua posição como possível interesse romântico de Hamlet. De acordo com a pesquisadora Anna Stegh Camati, professora titular da UNIANDE, as personagens shakespearianas, femininas e masculinas, sustentam-se de forma relativista, fruto tanto das relações sociais e culturais estabelecidas em seus determinados contextos quanto de aspectos biológicos e psicológicos inerentes (2008, p. 137). Segundo Jan Kott (2003, p. 72), crítico polonês e revolucionário nos estudos sobre Shakespeare, “Ofélia é ao mesmo tempo uma peça do Mecanismo e sua vítima. Pois a política, aqui, pesa sobre cada sentimento e não existe escapatória. Todos os personagens do drama são asfixiados por ela. Só falam de política. É uma espécie de loucura”.

A loucura de Ofélia, portanto, não é fruto apenas da rejeição de Hamlet ou da ideia de perda de seu lugar enquanto interesse romântico, mas sim decorre das ações e discursos contrastantes e contraditórios das demais personagens masculinas (Cláudio, Polônio e Laerte, e a maioria dentro da peça) direcionados à ela.<sup>19</sup> Ainda segundo Camati (2008, p. 136-137),

---

<sup>17</sup> “[...] touching in her weakness and madness but chiefly interesting, of course, in what she tells about Hamlet” (SHOWALTER, 1985, p. 77).

<sup>18</sup> “Lacan is also wrong about the etymology of Ophelia, which probably derives from the Greek for “help” or “succour”.” (SHOWALTER, 1985, p. 92)

<sup>19</sup> Em 2014, Eric Minton, fundador e editor do site *Shakespeareances.com*, publicou a matéria *Hamlet, Ophelia, Othello, Lear, the Macbeths, and Me: When Shakespeare Journeys into the Mind He Reveals His Grasp of Mental Illness*, em que discorreu sobre as personagens shakespearianas que carregavam consigo algum tipo de doença mental ou psicológica, como aquelas que intítulam a matéria, entre algumas outras, argumentando sobre a conexão puramente humana encontrada nas representações de distúrbios passíveis encontradas nas peças de Shakespeare. Minton abordou uma representação de Ofélia a partir da produção *Enter Ophelia, distracted*, um espetáculo de dança e teatro que retrata a jornada da jovem rumo à loucura a partir de sua perspectiva, sendo Ofélia representada pela atriz Kimberly Gilbert, também criadora do espetáculo da Taffety Punk Theatre Company, de Washington, Estados Unidos. Minton comenta que nesta releitura cujos holofotes

“Completamente circunscrita pelo poder patriarcal, Ofélia é obrigada a reprimir não apenas a sua sexualidade, mas também anular a sua identidade, a qual, tendo sido construída tomando como referência exclusivamente a vontade dos outros, não teve a oportunidade de florescer”.

Sobre seu florescimento, Pereira e Rosenfield pontuam que Ofélia não floresceu “para a espontaneidade e a iniciativa” (2020, p. 73). Ela infelizmente não goza de autonomia de seleções, pensamentos ou ações próprias, e tais características (ou a falta delas) são despercebidas pelas demais personagens (CAMATI, 2008). Ofélia é tida como uma personagem opaca em relação à personagem principal, Hamlet, que parece barrar um olhar mais profundo direcionado à jovem.

No entanto, tal opacidade se esvai para dar lugar a breves holofotes quando Ofélia, de fato, enlouquece. Ela ganha uma espécie de passe para adentrar a zona de visibilidade da corte de Elsinore ao perder sua sanidade. Em termos clínicos, a loucura de Ofélia seria o que os elisabetanos chamariam de “*female love-melancholy*” (melancolia de amor feminino) (SHOWALTER, 1985, tradução minha). Diferentemente de como a melancolia costuma associar-se à Hamlet, um protótipo desenvolvido do herói trágico melancólico, a associação feita de tal melancolia às mulheres não carregou a mesma caracterização que designava a intelectualidade e a genialidade que eram atribuídas aos homens. As representações de Ofélia e seus ecos se relacionam com as interpretações feitas a respeito da personagem em diferentes tempos históricos e cronológicos “mudam independentemente do significado da peça ou do Príncipe, já que depende das atitudes direcionadas à mulher e à loucura” (SHOWALTER, 1985, p. 92, tradução minha)<sup>20</sup>.

Ainda assim, tem-se a impressão de não ser possível enxergá-la por dentro, de modo a descobrir as verdadeiras raízes de sua loucura e de seu suicídio (PEREIRA; ROSENFELD, 2020), visto que suas aparições em cenas são breves e a maioria dos insights a seu respeito são feitos a partir de perspectivas masculinas, como Hamlet e Laerte.

A crítica feminista por vezes se propõe a tentar resgatar a personalidade de Ofélia, advogar a seu favor (NEELY, 1981) e tentar lhe resgatar um passado, diferentes origens (PEREIRA; ROSENFELD, 2020) – visto que não é possível alterar seu destino a não ser por

---

de situam sobre Ofélia, espectadores podem ver a caminhada da personagem rumo à loucura de forma mais gradual, de dentro para fora. Tal observação não considera a loucura de Ofélia como fruto de suas interações com as demais personagens e o contexto geral de artimanhas, planos de vingança e espionagem recorrentes na corte de Elsinore, como apontado por Kott (2003) e Camati (2008), e sim como uma explosão, fruto do seu próprio acúmulo de memórias negativas e preocupações.

<sup>20</sup> “The representation of Ophelia changes independently of the meaning of the play or the Prince, for it depends on attitudes towards women and madness.” (SHOWALTER, 1985, p. 92).



meio de releituras e adaptações<sup>21</sup>. Isto parece ser feito de modo a seguir uma espécie de corrente contrária àqueles que pontuam que Ofélia não possui história própria alguma sem Hamlet, condicionando assim a existência de uma heroína a um suposto herói (EDWARDS, 1979), reapropriando-a para os interesses atuais (SHOWALTER, 1985). Porém, é possível aprofundar-se em Ofélia sem a necessidade de criação de novas linhas para a sua breve história: “[...] cabe dizer: ela possui, sim, uma história, a história das vítimas que não resistiram e que, portanto, suicidando-se, legam para outros a lógica que a levou à morte — essa tarefa pesada do legado dos suicidas — sua acusação muda contra a comunidade que tornou suas vidas impossíveis [...]” (PEREIRA; ROSENFELD, 2020, p. 75).

Segundo Bridget Lyons, “de todas as personagens de Hamlet, Ofélia é mais persistentemente apresentada em termos de significados simbólicos” (1977, p. 61)<sup>22</sup>. Tal simbologia é passível de ser considerada como vinda das profundezas do aparelho psíquico, do (in)consciente da personagem, o qual nós, leitores, não temos acesso por vias que não se direcionem à uma análise atenta e para além de pré-conceitos sobre Ofélia. Para abordar a profundidade passível de ser encontrada nos discursos e ações da personagem, portanto, discorrerei sobre teorias e conceitos acerca de loucura – e suas representações na literatura – e sobre figuras de linguagem pelo viés da crítica psicanalítica feminista e da teoria psicanalítica de análise de linguagem, respectivamente, no capítulo seguinte.

---

<sup>21</sup> Em 2006, Lisa Klein, autora estadunidense e doutora em Literatura com enfoque em Shakespeare e o período elisabetano pela Universidade de Indiana, publicou o romance histórico *Ophelia*, uma releitura de *Hamlet* cujo protagonismo é focado em Ofélia. Nesta narrativa, temos acesso à parte de um passado fictício da personagem, que cresceu na corte de Elsinore sem sua mãe e tornou-se a dama de companhia mais confiável da rainha Gertrudes, além de uma prévia de seu envolvimento com Hamlet. No entanto, *Ophelia* apresenta um novo destino para Ofélia que não finda em suicídio, além de um aparente aprimoramento de sua personalidade, como o que Ofélia poderia ter sido caso a trama de Hamlet tivesse tido diferentes rumos. O livro ganhou sua adaptação cinematográfica homônima em 2018.

<sup>22</sup> “Of all characters in Hamlet, Ophelia is most persistently presented in terms of symbolic meanings.” (LYON, 1977, p. 61)

## 2. LOUCURA, LOUCURA FEMININA E FIGURAS DE LINGUAGEM PSICANALÍTICAS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS

*“LAERTE Uma aula da loucura, que combina lembrança e pensamento.”  
– A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca (William Shakespeare)*

### 2.1. Loucura: normatização, denúncia e momento da verdade

Como mencionei no capítulo anterior, ao abordar a existência de Ofélia, leitores e espectadores acompanham a breve jornada da personagem em *Hamlet* através de suas interações por vezes conturbadas com as demais personagens da corte de Elsinore – permeadas por artimanhas, planos e armações –, e os destinos finais desta trajetória, rumo à insanidade, e por fim, à morte. Há um nítido contraste entre as aparições de Ofélia nas cenas que precedem sua loucura nos três primeiros atos da peça, e seus breves – porém importantes – momentos de insanidade, em seu quarto e último ato. Nos primeiros atos, as falas de Ofélia são marcadas pela polidez e pelo floreio característicos da corte de Elsinore (PEREIRA; ROSENFELD, 2020), como pode ser notado em sua interação com seu irmão mais velho, Laerte, quando este está se despedindo ao partir para a França, na terceira cena do primeiro ato:

OFÉLIA Farei com que a essência de tua lição  
Vigie meus sentimentos. Mas meu irmão,  
Não vá, como um pastor desprovido de graça,  
Mostrar-me a senda íngreme e árdua do céu,  
Enquanto, feito afoito e inflado libertino,  
Trilha a aldeia florida da satisfação (SHAKESPEARE, 2015, p. 68)

Já em sua última cena, os momentos de aparição de insanidade de Ofélia são marcados pela exposição de gestos, ações, falas (e canções) que destoam não apenas do comportamento das demais personagens da peça, mas também do comportamento que a personagem exibia nas cenas anteriores das quais fazia parte:

REI Gentil Ofélia —  
OFÉLIA É mesmo? Sem fazer votos, vou terminar.  
*Por Cristo e Santa Caridade,*  
*Ah, opróbrio sem pejo,*  
*Que o jovem faça à sua vontade,*  
*Por Deus, maldito seja!*  
*E disse, antes de me ter*  
*Que o enlace foi voto feito*  
*Ele responde:*  
*Por Deus, que assim devia ser,*

*Porém se entregou em meu leito.* (SHAKESPEARE, 2015, p. 155)

De modo a abraçar a profundidade que floresce nos discursos de Ofélia em suas interações com as demais personagens da peça, é preciso, portanto, adentrar estudos que possam auxiliar a caracterizar sua loucura e linguagem, bem como a peculiaridade e profundidade de seus movimentos verbais e não-verbais.

Para Lacan, no recorte de seu sexto seminário intitulado *The Object Ophelia* – ao qual me referi no capítulo anterior por ser um dos famosos estudos psicanalíticos que se propõe a analisar Ofélia, e segundo a crítica, não cumpre tal objetivo (SHOWALTER, 1985) –, o desejo humano pode ser confundido com outros termos quando se falha em localizar com precisão o que o psicanalista Sigmund Freud chamou de *co-ordinates* (co-ordenadas, tradução minha) (LACAN, 1977), mecanismos do aparelho psíquico de um sujeito que têm como função situá-lo em relação aos chamados significantes, estruturas responsáveis pela produção e apreensão de significados da psique de uma pessoa. Entre tais co-ordenadas, Lacan traz à tona sua visão de Ofélia, usada como isca no enredo da peça para atrair Hamlet e descobrir os motivos para sua loucura e melancolia.

O psicanalista discorre sobre a subjetividade presente não apenas na peça *Hamlet*, mas também na personagem homônima, em sua forma de um homem que perde o rumo do próprio desejo, que seria responsável por guiar suas ações. Contudo, os desejos de Hamlet parecem estar constantemente dependentes da figura do Outro (LACAN, 1977), daquele cujos limites físicos, psíquicos e emocionais estão além do Eu, um aspecto permanente da dimensão do drama interior da personagem.

A ligação dos desejos humanos com a figura do Outro se apresenta no limiar entre inconsciente e consciente, encontrando campo comum no âmbito imaginário da fantasia (LACAN, 1977). Essa instância do ser humano marca suas paixões com o aspecto do chamado “perverso”. Lacan aponta que, em um cenário considerado normal, nada partindo do inconsciente deveria encontrar seus caminhos rumo ao nível da mensagem, ou seja, a fantasia não deve ser comunicada, deve silenciosamente permanecer no inconsciente. Porém, se o âmbito da fantasia atinge o nível da linguagem, externalizada através da voz de um sujeito, a situação atípica expõe uma transição “de uma ordem mais ou menos patológica” (1977, p. 14)<sup>23</sup>.

As noções de patologia podem ser dotadas de grande complexidade, em específico as que concernem saúde mental (MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010). Ainda que o correto talvez

---

<sup>23</sup> “[...] of a more or less pathological order.” (LACAN, 1977, p. 11).

fosse referir-se ou amparar-se em termos e fundamentos postulados pela medicina para tratar de doenças, considerar as patologias da mente a partir da medicina também significa admitir que estas seriam suscetíveis de serem curadas estritamente a partir de fármacos prescritos por médicos, estando, assim, distantes dos valores sociais, culturais e morais que também carregam (USSHER, 2011).

Certas definições (e por que não diagnósticos?) advêm de fontes mais populares. Um exemplo de diagnóstico ilustre entre os elisabetanos se tratava da melancolia, tida como “mais do que um sentimento, um estado de espírito, era absolutamente uma moda, e uma poderosíssima moda na sociedade elisabetana” (GALINDO, 2008, p. 160). Para a parte feminina da população, a doença era caracterizada “melancolia de amor feminino”, ou erotomania (SHOWALTER, 1985, tradução minha), tendo como causa a não-correspondência de amores, desilusões românticas. Em Londres, a partir dos anos 1580, o diagnóstico de melancolia “havia se tornado uma doença da moda entre jovens rapazes” (SHOWALTER, 1985, p. 81, tradução minha)<sup>24</sup>, ligada à ideia de um herói melancólico.

No entanto, havia uma distinção entre diagnósticos femininos e masculinos dentro da mesma epidemia de melancolia inglesa. Aos homens, o ser melancólico se associava à uma espécie de espírito majoritariamente intelectual e capacidades imaginativas geniais, enquanto que às mulheres tal possibilidade lhes era contornada, com um direcionamento que levava à origens de melancolia de caráter mais biológico, e até mesmo emocional (SKULTANS, 1977). Devido à popularidade de tais designações de loucura, por exemplo, estas são possivelmente mais passíveis de carregarem consigo aspectos que estão além das ciências médicas.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> “[...] had become a fashionable disease among young men [...]” (SHOWALTER, 1985, p. 81)

<sup>25</sup> Durante o período Elisabetano, outra fonte popular de diagnósticos de loucura se dava a partir da observação de comportamentos da sociedade e da comunidade. Ao apresentarem comportamentos opostos à norma social da época, as pessoas “doentes” eram perseguidas noite e dia por amigos e vizinhos, para que seus gestos e ações fossem acompanhados de perto (SANTOS, 2008). Um exemplo de loucura seria a contrariedade de filhas e filhos à decisões e posturas estabelecidas por seus pais, à época Elisabetana. Tais designações de loucura possuíam caráter subjetivo e duvidoso, fruto de inveja ou desafetos entre membros da sociedade (Ibidem, 2008), como é o caso do processo legal de Sir Brian Annesley, um cavalheiro súdito da rainha Elizabeth I, ocorrido em 1603. A filha mais velha de Annesley, Lady Grace Wildgoose, e seu esposo, John Wildgoose, tentaram conseguir que Sir Brian fosse declarado como louco, escrevendo a Robert Cecil, membro influente da corte de Elizabeth I, para alcançar tal feito, com o objetivo de se tornarem as responsáveis por administrar seus bens. Acredita-se que a história tenha sido a inspiração de Shakespeare para a elaboração da tragédia *Rei Lear* (1606), de Shakespeare, dadas as semelhanças entre ambas as histórias: um nobre pai de três filhas, sendo as mais velhas responsáveis por arquitetar um plano para que seu pai fosse declarado um lunático, enquanto a mais nova — Cordélia, a filha de Lear, e Cordell, a filha de Annesley — finda sendo a que demonstra verdadeiro afeto pelo pai. Cordell foi a responsável por salvar Sir Brian da armadilha de suas irmãs, testemunhando a favor do pai na corte. Ela se tornou a herdeira de Annesley após sua morte (WOODFORD, 2004).

Em geral, transtornos mentais costumam ser detectados pela divergência do padrão de comportamento considerado normal, situados além do que é comumente estabelecido como normalidade no âmbito social e cultural (MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010). No entanto, o estabelecimento de uma tida norma por vezes é carregado de juízos de valor imbricados às significações culturais e sociais da sociedade de forma hegemônica:

o patológico se define, em primeira instância, como posição contrária à normalidade, ou seja, o que é patológico não é normal. Essa aparente obviedade, sob certo aspecto conceitual repetitivo, e por muitos, acatado como explanação conclusiva para caracterização do estado de patologia, serve unicamente para demonstrar que sem uma definição do que é o normal, não se pode cogitar de saber o que venha a ser o patológico, a não ser por juízo de valor. (MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010, p. 73)

A existência de juízos de valor sobrepostos aos padrões de normalidade em detrimento daquilo que circunda fora dos contornos de tais padrões, do anormal, reforça que a norma não é necessariamente definida a partir de uma lei natural, e sim pela possibilidade de realizar exigências e poder coercitivo onde ela é aplicada (MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010). Segundo o filósofo e teórico social francês Michel Foucault (2002, p. 62), “a norma é portadora de uma pretensão ao poder. A norma não é simplesmente um princípio, não é nem mesmo um princípio de inteligibilidade; é um elemento a partir do qual certo exercício do poder se acha fundado e legitimado”. O normal, portanto, é resultado de um movimento de poder através de mecanismos sociais que propagam tal normalidade, o que implica na imediata exclusão e marginalização de características divergentes, anormais.

Jane M. Ussher, professora da Universidade de Western Sydney, pontua que “normas sociais e julgamento subjetivo são centrais para o diagnóstico de distúrbios da mente” (2011, p. 4, tradução minha)<sup>26</sup>. A autora ainda traz à tona que a subjetividade presente em tais julgamentos se trata na verdade de uma construção que ocorre através da linguagem e das práticas culturais que advém desta em contextos comunicativos, como a vida em sociedade. Sendo assim, pode-se dizer que as noções de patologia, em específico as patologias da psique humana, estão carregadas de significados velados. Elas dão voz aos discursos e valores de uma fração da(s) sociedade(s) dotada(s) de poder instituído pela(s) cultura(s) que a(s) rodeia(m), majoritariamente se impondo sobre as demais frações tidas como subalternas ou minoritárias em relação àqueles que ocupam tais posições empoderadas.

---

<sup>26</sup> [...] social norms and subjective judgement are central to the diagnostics of disorders of the mind.” (USSHER, 2011, p. 4)

Este tipo de fenômeno normativo dentre os distúrbios da mente ocorre também (e especificamente) no que concerne a definição da loucura, um dos focos de análise de minha pesquisa. Os conceitos de loucura comumente apresentam conotações, significações e juízos de valor negativos, como posto pelo próprio Foucault em *História da loucura* (1975, p. 278): “A loucura, portanto, é negatividade”, afirmando sua positividade, sua existência, e ocorrendo através de uma gama de diferentes fenômenos. O filósofo ainda destrincha sua definição de insanidade como sendo fruto de uma complexa relação entre o que chama de “desatino”, uma espécie de desvario, e a “nacionalidade”, a verdade de um sujeito. Aquilo que é louco, logo, anormal, é visto através de lentes que realçam principalmente os traços negativos desta divergência da norma.

No que diz respeito à loucura, como a demonstração que se encontra em Ofélia, pode-se dizer que a associação de seu conceito ou ideia à figuras femininas advém de períodos remotamente distantes à criação da personagem por William Shakespeare, como posto por Ussher: “Por séculos, mulheres têm ocupado um lugar único nos anais da insanidade” (2011, p.1, tradução minha)<sup>27</sup>.

A primeira descrição da palavra *hysteria* (histeria) surgiu primeiro a partir dos antigos gregos, nos escritos de Platão e Hipócrates (USSHER, 2011). De acordo com Shoshana Felman, desde o princípio, a palavra histeria estaria ligada à palavra grega *uterus*, associação que se apoiava sobre a ideia de loucura como distúrbio exclusivamente feminino, bem como o órgão a que se refere<sup>28</sup> (FELMAN, 1975), reforçando assim a ideia de patologias femininas como fruto da condição biológica singular das mulheres (SKULTANS, 1977). A histeria “era sempre considerada como sendo uma ‘doença das mulheres’, um distúrbio ligado à essência da própria feminilidade” (USSHER, 2011, p. 9, tradução minha)<sup>29</sup>.

A definição de loucura como uma característica puramente feminina é definida por uma cultura opressiva, um juízo de valor patriarcal dentro dos papéis de gênero, parâmetros normativos distintos para o binarismo de gêneros feminino e masculino (FELMAN, 1975). Durante a segunda onda do feminismo ocorrida entre os anos 60 e 70 do século XX, as noções de gênero passaram a ser percebidas a partir de “papéis sociais”, estabelecidos a partir da convicção da existência de diferenças incontestáveis no aparato biológico entre homens e

<sup>27</sup> “For centuries, women have occupied a unique place in the annals of insanity.” (USSHER, 2011, p. 1)

<sup>28</sup> Tal associação pode ser reformulada a partir da consideração de homens transgênero, que, apesar de possuírem órgãos do sistema reprodutivo feminino, não se identificam com a designação sexual a partir destas condições fisiológicas. Além disso, para os estudos de gênero, a definição de feminino se dá a partir de uma categorização social, e não sexual, biológica e fisiológica.

<sup>29</sup> “[..] it was always considered to be a ‘woman’s disease’, a disorder linked to the essence of femininity itself.” (USSHER, 2011, p. 9)

mulheres, a partir dos quais as noções de gênero passaram a ser socialmente construídas, utilizadas “para justificar espaços sociais de maior ou menor poder e prestígio” (ZANELLO, 2022, p. 36). Mesmo com a formulação desta vertente teórica feminista tendo surgido séculos após a publicação de *Hamlet*, é possível perceber a existência destes papéis sociais de gênero na peça — inclusive em obras anteriores e diferentes contextos.

Há tempos, a imagem da mulher remete a papéis de subserviência condicionada e sujeita à figura autoritária de um homem, sendo primeiramente uma mãe, esposa ou filha (FELMAN, 1975). As definições de loucura são sempre definidas a partir da cultura, o que deixa margens para interpretações subjetivas destas definições, bem como do que se trata de sanidade (USSHER, 2011). O conceito de loucura, então, se trata de uma digressão aos comportamentos impostos por essa cultura patriarcal, formas de agir fora do que foi imposto por parâmetros majoritariamente masculinos; um diagnóstico psiquiátrico masculino.

Os efeitos da conceptualização da loucura como algo estritamente feminino não se fazem presentes apenas no cotidiano de uma maioria de diagnósticos de distúrbios psicológicos em mulheres, ainda que haja uma hegemonia ideológica que pregue por tal argumento. Um estigma talvez silenciado, mas possivelmente tão preocupante quanto o direcionamento recorrente da loucura à pessoas do gênero feminino se faz presente também em realidades masculinas, porém através de diferentes lentes. Considerando que loucura e a distinção de seus sintomas se dão a partir de experiências gendradas que os remetem ao gênero feminino, a loucura apresenta um significante de feminilidade (USSHER, 2011). Isso é motivo para que homens em situações de vulnerabilidade psicológica “fujam” de diagnósticos ou possíveis tratamentos por não quererem “ser vistos ‘como uma mulher’” (Ibidem, 2011, p. 12, tradução minha)<sup>30</sup>. A hegemonia dos preceitos masculinos a respeito dos comportamentos esperados de serem performados por mulheres e homens, portanto, conseqüentemente resulta na imposição e sobre aqueles que divergem de tais expectativas e padrões.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> “[...] be seen ‘as a woman’ [...]” (USSHER, 2011, p. 12)

<sup>31</sup> Um exemplo popular que ilustra tal ponto são as personagens Bela e Maurice, pai e filha, da animação *A Bela e a Fera* (1991), da Disney. Bela e seu pai se encontram afastados da população da pequena aldeia francesa em que moram, física e socialmente, o que é incompreendido pelos moradores do lugar. Na primeira cena em que Bela é a protagonista, quando vai até o livreiro, por meio da música *Minha Aldeia (Bonjour!)*, podemos ver o ideal da aldeia e das mulheres que fazem parte de sua população, com muitos filhos e problemas conjugais, enquanto Bela é considerada estranha por parecer alheia a tudo aquilo, em especial nos trechos: “*Esta garota é muito esquisita, o que será que há com ela!!/Sonhadora criatura/Tem mania de leitura/É um enigma para nós a nossa bela*”. Em outro momento, Maurice se prepara para resgatar Bela do castelo da Fera onde ela se encontra como prisioneira, e busca por ajuda dos demais moradores da aldeia. Eles, e em especial Gaston, caçador da aldeia – e a personificação de força e virilidade masculinas dentre as demais personagens da história –, por não acreditarem nas palavras de Maurice, dizem que o senhor está louco, submetendo-o a uma série de humilhações e secretamente planejando interná-lo em um manicômio. Bela e Maurice são

A visão de loucura comumente adotada na cultura ocidental também propaga uma polarização entre loucura e razão. Apenas um dos lados, o masculino, é associado à razão e à normalidade, enquanto a insanidade e a anormalidade são vistas em detrimento à tal pólo, associado, portanto, ao feminino. Homens são, então, detentores e distribuidores da razão, podendo equiparar-se e ir de encontro à tal razão, bem como poderosos o suficiente para tirá-la de demais sujeitos, em especial, das mulheres:

O Masculino, portanto, se torna o equivalente universal da oposição: Masculino/Feminino. É na medida que a Masculinidade condiciona a Feminilidade como sua equivalente universal, como o que determina e mede seu valor, que o paradoxo textual pode ser criado, de acordo com o que a mulher é "loucura", enquanto, simultaneamente, "loucura" é a própria "ausência de feminilidade". A mulher é "loucura" na medida em que ela é Outro, diferente do homem. No entanto, "loucura" é a ausência de "feminilidade" na medida em que "feminilidade" é precisamente o que se assemelha à equivalente Masculina universal, na divisão polar de papéis de gênero. Se for assim, a mulher é "loucura" desde que a mulher seja diferença; mas "loucura" é "não-mulher", já que loucura é a *falta de semelhança*. O que a economia narcisista do equivalente Masculino universal tenta eliminar, debaixo da categorização "loucura", é nada mais que a diferença *feminina*. (FELMAN, 1975, p. 8, grifo da autora, tradução minha)<sup>32</sup>

Tais posturas não se tratam apenas de aspectos concernentes à condição psicológica feminina, mas à situação própria do que é ser mulher nos discursos teóricos hegemônicos da cultura ocidental: a sexualidade feminina também é vista como a ausência e incompletude por não possuir características masculinas, uma espécie de ocultação teórica da verdadeira diferenciação entre homem e mulher (FELMAN, 1975)<sup>33</sup>. Ademais, posturas de silenciamento

---

exemplos presentes na cultura popular de massa de diagnósticos populares errôneos, simplesmente por estarem situados além dos padrões de uma pequena sociedade culturalmente doutrinada pela misoginia.

<sup>32</sup> "The Masculine thus turns out to be the universal equivalent of the opposition: Masculine/Feminine. It is insofar as Masculinity conditions Femininity as its universal equivalent, as what determines and measures its value, that the textual paradox can be created according to which woman is "madness", while at the same time "madness" is the very "absence of womanhood." The woman is "madness" to the extent that she is Other, *different* from man. But "madness" is the "absence of "womanhood" to the extent that "womanhood" is what precisely resembles the Masculine universal equivalent, in the polar division of sexual roles. If so, the woman is "madness" since the woman is difference; but "madness" is "non-woman" since madness is the *lack of resemblance*. What the narcissistic economy of the Masculine universal equivalent tries to eliminate, under the label "madness", is nothing other than *feminine* difference." (FELMAN, 1975, p. 8)

<sup>33</sup> Em *The rustle of language* (1989), o crítico literário francês Roland Barthes apresenta uma aproximação entre literatura e ciência, tratando-as como discursos detentores de linguagens que os constituem de diferentes maneiras. No entanto, Barthes adentra a aproximação entre literatura e linguística, e como a arte literária tem bebido e se apoiado em certas categorias linguísticas para se expressar em plenitude. Dentre estas categorias, ele destaca a categoria de "Pessoa", como algo universal para a linguística. A organização desta categoria se dá a partir de duas distinções: entre pessoa, Eu ou Tu (*I* ou *You*, tradução minha), e o que é tido como Não-Pessoa, Ele ou Aquilo (*He* ou *It*, tradução minha), sendo não-pessoas exemplos de ausência e de algo que "jamais poderá reverter a si mesmo em pessoa ou vice versa" (BARTHES, 1989, p. 16, tradução minha). Nesta teoria, não consta a presença de Ela ou *She* dentro dos pronomes pessoais da terceira pessoa do singular que se referem à não-pessoas, o que pode ser entendido como uma amostra do silenciamento feminino e de seus discursos. Na versão original em francês, intitulada *Le bruissement de la langue* (1984), o pronome indicado



e apagamento da condição e figuras femininas não se fazem presentes apenas em discursos teóricos, argumentativos ou científicos, mas também em textos ficcionais, como elucidarei mais adiante ao tratar das abordagens das demais personagens de *Hamlet* direcionadas à Ofélia. Nas palavras de Ussher (2011, p. 7): “as ficções concebidas como fatos servem para regular a experiência de angústia de mulheres, e através deste processo, nossa própria experiência do que é ser ‘mulher’”<sup>34</sup>.

No entanto, a digressão de doenças e distúrbios mentais como efeito desta padronização masculina se trata de pedidos de socorro, manifestações tanto de impotência cultural quanto de castração política: “ao contrário de rebelião, loucura é o impasse confrontante daqueles cujo condicionamento cultural privou dos próprios meios de protesto ou afirmação própria” (FELMAN, 1975, p. 2, tradução minha)<sup>35</sup>.

Sobre tal rebelião, o psiquiatra britânico Ronald Laing entende que “loucura não precisa ser de todo colapso. Ela também pode ser rompimento. É potencialmente libertação e renovação, bem como escravização e morte existencial” (1969, p. 47, tradução minha)<sup>36</sup>. Ussher afirma que a incompreensão acerca da situação particular enfrentada pela mulher que resulta na chamada “loucura”, no entanto, deve ser considerada. A loucura seria uma resposta plausível à situações (e por que não realidades?) opressoras e cerceadoras de subjetividade e identidade enfrentadas por mulheres: “De fato, a loucura talvez seja uma resposta razoável à uma situação insustentável; o resultado de viver em um mundo louco” (USSHER, 2011, p. 6, tradução minha)<sup>37</sup>.

A opressão sofrida pelo gênero feminino também se manifesta no âmbito da linguagem e do discurso, assim como ocorre com Ofélia. A submissão infringida às mulheres se dá no próprio processo linguístico e nos procedimentos lógicos pelos quais os signos e significados são interpretados, adotando-se uma postura que silencia os significados produzidos por elas. O chamado “*speak in the name of*” ou “*to speak for*” (falar em nome de e falar para, respectivamente)<sup>38</sup> (FELMAN, 1975) poderia significar, mais uma vez, a apropriação do

---

é *Il*, *He* em inglês e *Ele* em português, o que mostra que não se trata de uma falha ou adequação de tradução do idioma original para a língua alvo.

<sup>34</sup> “[...] the fictions framed as facts that serve to regulate women’s experience of distress, and through this process, our very experience of what it is to be ‘woman’.” (USSHER, 2011, p. 7)

<sup>35</sup> “[...] quite the opposite of rebellion, madness is the impasse confronting those whom cultural conditioning has deprived of the very means of protest or self-affirmation [...]” (FELMAN, 1975, p. 2)

<sup>36</sup> “[...] madness need not to be all breakdown. It may also be break through. It is potentially liberation and renewal as well as enslavement and existential death.” (LAING, 1969, p. 47)

<sup>37</sup> “Indeed, madness may be a reasonable response to an untenable situation; the result of living in an insane world.” (USSHER, 2011, p. 6)

<sup>38</sup> A ONU promove um movimento solidário intitulado *HeForShe* desde 2014, que incentiva homens a participarem de ações concernentes à igualdade de gênero, advogando que podem desempenhar um importante

discurso feminino por figuras masculinas tidas como dominantes, e assim, o silenciamento da mulher. Por conseguinte, a opressão das mulheres está no próprio processo linguístico-discursivo e nos procedimentos lógicos pelos quais o significado é produzido. A partir disso, “loucura e mulher, no entanto, passaram a ser as duas párias do estabelecimento da legibilidade” (FELMAN, 1975, p. 6)<sup>39</sup>.

Entretanto, ainda que dentre processos e movimentos opressores de silenciamento e substituição de falas, a linguagem da loucura, como a linguagem de Ofélia, é capaz de florescer dentre as fundações de concreto que lhe cerceiam. Foucault advoga que a loucura apresenta diversas possibilidades de manifestação ao ter sua positividade, ou seja, sua existência, confirmada – ou, como posto por Lacan, ao ter a fantasia atingindo o nível da linguagem que podem encontrar seu caminho rumo ao Outro –: “ela não tem nem o mesmo nível, nem a mesma natureza, nem a mesma força nas diferentes formas da loucura: positividade frágil, delicada, transparente, ainda próxima da negatividade do desatino, através do conceito de demência” (FOUCAULT, 1975, p. 278).

Dada a possibilidade de existência de diferentes formas, níveis ou linguagens de expressão de loucura, é possível atenuar as distinções entre discursos de insanidade e discursos tidos como racionais, visto que não há uma forma específica e padronizada de se expressar a loucura. Isso pode significar que a loucura pode se manifestar de maneiras que englobem, também, através de mecanismos de linguagem, os juízos de valor comumente proferidos por aqueles que ocupam posições de poder, que padronizam e normatizam o normal e o anormal. Visto que a loucura é “uma questão das mais subversivas de todas as questões culturais” (FELMAN, 2003, p. 12, tradução minha)<sup>40</sup>, a ausência de uma metalinguagem que se diferencie para falar *sobre* e falar *como* loucura sugere a possibilidade de que ambas as instâncias e objetivos de expressão tenham, em algum momento, convergido (FELMAN, 2003). Aqueles que falam sobre a loucura podem ser, portanto, os próprios loucos.

Há uma espécie de paradoxo a respeito da loucura. De modo a atender à demanda de sua estereotipagem e exclusão (FELMAN, 2003) como algo puramente feminino a partir de pontos de vistas e imposições de poder patriarcais (FELMAN, 1975; USSHER, 2011), em algum momento dentro deste longo processo, fez-se com que a chamada loucura necessitasse

---

papel na propagação de discussões sobre o assunto. O movimento em muito se assemelha ao ponto levantado por Shelman sobre o silenciamento das mulheres em nome da fala masculina, ou então, a substituição do lugar de fala das mulheres.

<sup>39</sup> “Madness and woman, however, turn out to be the two outcasts of the establishment of readability.” (FELMAN, 1975, p. 6)

<sup>40</sup> “[...] one of the most subversive of all cultural questions [...]” (FELMAN, 2003, p. 12)

tornar-se *parte* daquilo (ou daqueles) que decidiram por excluí-la, para que assim pudessem estabelecer seus juízos de valor e parâmetros. Ao pensar na loucura como “*common place*” (lugar comum, tradução minha) (FELMAN, 2003), na qual é difundida cultural e socialmente, ou seja, faz parte de todos os indivíduos, cada qual com sua linguagem própria e singular; a ideia excludente e marginalizada de loucura não é mais passível de ser considerada como um local de simples existência.

Além disso, pensar em cada forma e uso de linguagem como um universo de loucura particular faz com que se levantem questionamentos acerca daqueles discursos que ganham poder e caráter hegemônicos. Normas estabelecidas pela sociedade patriarcal, ao afirmarem que a loucura se trata do desvio dos padrões comportamentais defendidos por esta parcela das comunidades, podem ser questionadas: “E se o padrão normal de comportamentos e atitudes de uma dada sociedade for doentio?” (MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010, p. 71).

Não posso, no entanto, perder de vista o caráter literário de minha pesquisa (ainda que seja tentador enveredar pelos caminhos da crítica feminista na psicologia). Felman (2003, p. 15, tradução minha)<sup>41</sup> argumenta que “a loucura que foi social, política e filosoficamente reprimida se fez, no entanto, ser ouvida, sobreviveu como um *sujeito* falante apenas em e através de textos literários”. A literatura, por vezes considerada marginalizada, antiquada, *taken for granted*, subestimada para divulgar e refletir sobre certas questões sociais e humanas, foi a real responsável por abrigar existências de loucura que também eram marginalizadas, como a loucura de Ofélia. Outrossim, foi na literatura que a “loucura foi capaz, historicamente, de falar em seu próprio nome, ou ao menos, com relativa liberdade” (FELMAN, 2003, p. 16)<sup>42</sup>.

Ao encontro dessa ideia de Felman, Laing (1969) entende a loucura como uma forma “libertação”, uma maneira de romper a barreira imposta àqueles que são normalmente silenciados, ao passo que Ussher argumenta que “às vezes, nas profundezas de nosso desespero, podemos ver e falar a verdade de nossa situação” (2011, p. 6, tradução minha)<sup>43</sup>. Este argumento corrobora o “momento da verdade” levantado por Foucault, em que a loucura de um indivíduo se mostra dotada de um tipo de razão particular:

Mas o louco tem seus bons momentos, ou melhor, ele é, em sua loucura, o próprio momento da verdade; insensato, tem mais senso comum e desatina menos que os

---

<sup>41</sup> “[...] the madness that has been socially, politically, and philosophically repressed has nonetheless made itself heard, has survived as a speaking subject only in and through literary texts.” (Ibidem, p. 15)

<sup>42</sup> “[...] madness has been able throughout history to speak in its own name, or at least with relative freedom.” (FELMAN, 2003, p. 15)

<sup>43</sup> “Sometimes in the depths of our despair we can see and speak the truth of our situation.” (USSHER, 2011, p. 6)

atinados. Do fundo de sua loucura atinada, isto é, do alto de sua sabedoria louca, sabe muito bem que sua alma foi atingida. (FOUCAULT, 1975, p. 231)

Felman advoga em nome de “um pedido de socorro” (FELMAN, 1975, p. 2, tradução minha)<sup>44</sup>, posicionamentos que podem auxiliar na compreensão da loucura e suas produções, em especial no que concerne à loucura feminina, como a possibilidade de revelar significados e mensagens que denunciem estados e situações de sofrimento.

Contudo, ainda que significados sejam libertos em situações de grande perturbação, de grande loucura, dada a existência de diferentes linguagens particulares e diferentes insanidades – tal qual o tormento da melancolia de Hamlet; o sonambulismo e a repetição verbal de Lady Macbeth, de *Macbeth* (2013); o hiperfoco da monomania de Egeu, do conto *Berenice* (2017) de Edgar Allan Poe; a desmarginalização de Lila, de *A Amiga Genial* (2015), de Elena Ferrante –, parece haver uma barreira entre estes diferentes linguajares (FELMAN, 2003), ainda que se encontrem em um mesmo idioma: “A própria essência da repressão é definida pelo que Freud definiu como “falha de tradução”, ou seja, precisamente como a barreira que nos separa de uma língua estrangeira” (Ibidem, p. 19, tradução minha)<sup>45</sup>.

Tal barreira dificilmente poderá ser completamente aniquilada. Porém, é possível deslocá-la, ou ao menos atenuar a concretude e impassibilidade de seus limites de modo a aproximar-se da linguagem de outro, “fazê-la visível a fim de sujeitá-la à análise” (Ibidem, p. 19, grifo da autora, tradução minha)<sup>46</sup>.

Felman apresenta perguntas acerca da loucura e suas linguagens particulares: “Como funciona não só fora, mas também dentro de um texto?” (FELMAN, 2003, p. 16, tradução minha)<sup>47</sup> e “a pergunta “Como um texto fala sobre loucura?” é incompleta sem o indagamento concomitante: Como, dentro do próprio texto, a loucura é *negada*?” (Ibidem, grifo da autora, tradução minha)<sup>48</sup>. Para respondê-las de maneira adequada e pertinente ao foco deste trabalho, no entanto, vejo a necessidade de adentrar em mais teorias a respeito da linguagem e suas peculiaridades e possibilidades a partir das figuras de linguagem na teoria psicanalítica, como farei na seção a seguir.

<sup>44</sup> “[...] a request for help [...]” (FELMAN, 1975, p. 2)

<sup>45</sup> “The very essence of repression is defined by Freud as a “failure of translation”, that is, precisely as the barrier which separates us from a foreign language.” (FELMAN, 2003, p. 19)

<sup>46</sup> “[...] make it visible in order to subject it to analysis.” (Ibidem, p. 19)

<sup>47</sup> “How does it function not only outside, but also inside, a text?” (FELMAN, 2003, p. 16)

<sup>48</sup> “[...] the question: “How does a text talk about madness?” is incomplete without the concomitant question: How, within the text itself, is madness *denied*?” (Ibidem, p. 16)

## 2.2. Figuras de linguagem: a linguagem do (in)consciente

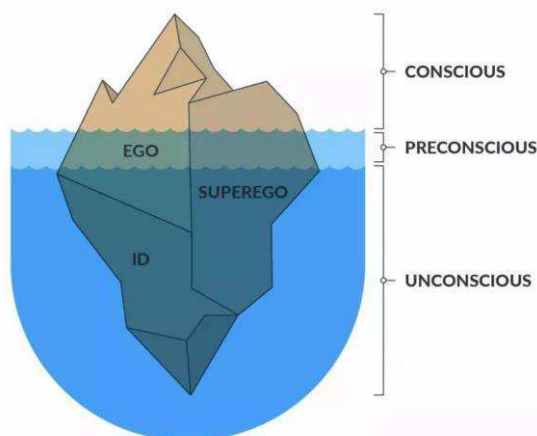
Sendo uma das ciências da mente, a psicanálise tem como objeto de investigação a psique humana. Ela busca compreender a particularidade dos infindáveis caminhos internos pelos quais comportamentos e personalidades são formados, e como estes afetam e se fazem presentes no nível mais superficial de expressão e existência humanas. Aquilo que floresce na superfície como o desabrochar de pétalas e anteras polinizadoras, por meio da linguagem verbalizada, propaga<sup>49</sup> os grãos de sentidos formados nas profundezas da mente. Eles germinam, expressam e revelam mistérios e origens enraizados na individualidade da psique humana.

A primeira contemplação de diferentes instâncias da mente humana foi realizada pelo neurologista e psicanalista austríaco Sigmund Freud (1856-1939), considerado o pai da psicanálise. Em suas 1ª e 2ª Tópicas, a imagem do iceberg ilustra as noções de divisão das instâncias do aparelho psíquico (figura 2): em partes conscientes (*conscious*), mais visíveis e tangíveis ao indivíduo, pré-conscientes (*preconscious*), localizadas entre a superfície e a profundidade, e inconscientes (*unconscious*), não perceptíveis ao olhar, mas constituintes da completude da psique. Para indicar partes situadas no consciente, às quais o indivíduo teria fácil acesso racional enquanto desperto, Freud corresponde ao Consciente, na 1ª Tópica, e o Ego, na 2ª. Há também instâncias localizadas entre consciente e inconsciente, camadas intermediárias responsáveis por realizar uma espécie de ponte entre estes dois ambientes, chamados Pré-consciente e Superego na 1ª e 2ª Tópicas, respectivamente. Também situadas na profundidade invisível do iceberg, encontram-se as instâncias do inconsciente, situadas em camadas mais profundas da mente humana (Inconsciente e Id na 1ª e 2ª Tópica, respectivamente) (FREUD, 1996; 2018).

Figura 2 – Iceberg freudiano

---

<sup>49</sup> A ideia de linguagem propagada como grãos de pólen é uma associação à um trecho da música *Blowin' in the wind*, do cantor estadunidense Bob Dylan: “*The answer, my friend, is blowin' in the wind/The answer is blowin' in the wind*”. A canção faz parte do álbum *The Freewhillin' Bob Dylan*, lançado em 1963.



Fonte: <<https://saudeinterior.org/psicanalise/>>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

A psicanálise recai suas atenções especialmente sobre o inconsciente, onde estão armazenados pensamentos reprimidos ou recalcados, mas que ainda assim se fazem silenciosamente presentes “enviando impulsos às outras realidades psíquicas sem que se perceba” (PORTO et al, 2023, p. 4). O inconsciente, apesar do que sugere o substantivo que o identifica, não se trata de uma instância para além da razão e da consciência, ou que está ausente nos momentos presentes de um indivíduo (SALES, 2004). Trata-se, na verdade, dos materiais reprimidos produzidos a partir das experiências facilmente acessíveis, uma realidade psíquica dotada de (in)consciência.

Jacques Lacan (1901-1981) foi um importante sucessor de Freud no ramo da psicanálise, responsável por ampliar muitos dos conceitos e pilares psicanalíticos da chamada doutrina clássica (freudiana). Um importante trabalho de Lacan se trata do relatório *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, mais conhecido como *Discurso de Roma*<sup>50</sup>, pronunciamento inicialmente planejado para a XVI Conferência dos Psicanalistas de Línguas Romanas (SALES, 2004).

No *Discurso de Roma*, Lacan propõe um “retorno a Freud”, uma defesa das postulações freudianas bem como seu aprimoramento, que aponta para a compreensão justa destas

<sup>50</sup> O *Discurso de Roma* (ou o relatório *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*) é um dos famosos eventos que marcam a trajetória da psicanálise, não apenas por seu conteúdo polêmico para a época, visto que ia de encontro à tradição psicanalítica deixada por Freud, mas também pelas circunstâncias que estão atreladas a tal evento. Como mencionado no corpo de meu trabalho, tal relatório havia sido preparado para ser compartilhado na XVI Conferência dos Psicanalistas de Línguas Romanas, em 1953. Lacan havia sido convidado a apresentar um relatório em nome da Sociedade Psicanalítica de Paris (SPP), da qual era presidente à época. No entanto, previamente à Conferência, Lacan foi forçado a renunciar sua posição na SPP. A renúncia foi motivada por divergências teóricas entre suas abordagens analíticas, consideradas não-ortodoxas, e as abordagens do programa emergente de formação de futuros psicanalistas, parte da Sociedade Francesa de Psicanálise (SFP), que encarava os estudos psicanalíticos à época como um ramo da neurobiologia. O *Discurso de Roma* “foi considerado a magna-carta desse importante capítulo da história das instituições psicanalíticas francesas” (SALES, 2004, p. 49), e um marco de início da vertente psicanalítica lacaniana.

postulações a partir do reconhecimento da centralização da linguagem. Este direcionamento propõe a tese de que a psicanálise pode identificar-se com o campo de expressão da linguagem (SALES, 2004). Para tanto, deve-se reconhecer a linguagem como parte constituinte dos seres humanos, como posto pelo poeta e ensaísta Octavio Paz em *O arco e a lira* sobre a realidade da linguagem:

Essa realidade consiste em ser algo indivisível e inseparável do homem. A linguagem é uma condição da existência do homem e não um objeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou rejeitar. O estudo da linguagem, nesse sentido, é uma das partes de uma ciência total do homem. (1982, p. 37-38)

Para Lacan (2002), o inconsciente humano é estruturado como (e funciona a partir de) linguagem. O psicanalista apoiou as bases de sua formulação do inconsciente na linguística estrutural de Ferdinand de Saussure (1857-1913), em específico, sobre os conceitos de significantes e significados. Saussure considera a linguagem e seus movimentos para além da estrutura fixa de conexão entre objeto e significado, posicionando três instâncias interrelacionadas no processo de significação: signo, significante e significado. Para tanto, compreende-se e reconhece-se a existência da subjetividade passível de fazer parte deste processo, nos processos cognitivos individuais: “O caráter psíquico de nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos nossa própria linguagem” (SAUSSURE, 2006, p. 80).

Para Saussure, o signo é a combinação entre conceitos definidos e sua linguagem acústica, aquilo que se apreende a partir de tais signos. No uso cotidiano destas designações, no entanto, compreende-se signo por uma palavra específica (SAUSSURE, 2006). O signo também se constitui da união entre significados e significantes, entre conceitos e a imagem psíquica (acústica<sup>51</sup>), respectivamente; entre aquilo que se entende a partir de tal signo em uso, e o nome (vocábulo) utilizado para designá-lo. Tal conexão entre signos, significantes e significados é arbitrária e espontânea (SAUSSURE, 2006)<sup>52</sup>, o que permite que signos se relacionem entre si de forma maleável e não-fixa, assim como as relações entre significantes

---

<sup>51</sup> A ideia de Saussure de acusticidade na apreensão de signos e significados, e assim, na produção de significantes, da chamada imagem psíquica, se baseia na percepção fônica da língua. A realização primeira e natural da língua, para Saussure, seria através da fala e de fora para dentro, do externo para o interno (SAUSSURE, 2006).

<sup>52</sup> Ainda que parte da teoria saussuriana sirva de aporte teórico para a presente pesquisa, ela se apresenta incompleta, visto que alguns signos e suas conexões entre significado e significante não se mostram arbitrárias, como por exemplo as onomatopéias e os dêiticos, elementos linguísticos que não apresentam significados por si só por terem a função de fazerem referência a outros (como isto, esse, aquele, etc.).

(aquilo que se compreende a partir do signo) e significados (conceitos e nomenclaturas) (CUNHA, 2008).

Significantes, para Lacan, são a matéria-prima do inconsciente, a partir dos quais esta instância se forma e mantém-se viva, impulsionando demais instâncias físicas e psíquicas dos seres humanos. São aquilo que ecoa e produz efeitos na mente humana no formato de símbolos gráficos e fônicos, imagens acústicas (GROSZ, 1990), enquanto significados são os objetos de cunho conceitual, que carregam consigo aquilo que a palavra falada expressa.

A linguística estrutural de Saussure coloca o significado acima dos significantes, ou seja, o conceitual acima daquilo que este pode reverberar, acima de sua semiótica (GROSZ, 1990). Lacan, no entanto, se apropria de tal posicionamento de componentes de linguagem subvertendo-os ao colocar o significante em posição de primazia em relação ao significado, estando acima deste, conseqüentemente, colocando o inconsciente acima do consciente. A partir disto, o signo, unidade expressa de linguagem dotada de significação e sentido, não mais aponta para a nomeação de uma só coisa, “passava, aí, a unir um conceito (significado) a uma imagem acústica (significante)” (BARROSO, 2015, p. 61).

Para que o inconsciente constitua sua própria linguagem e simultaneamente constitua a si próprio a partir dela, é preciso que os significantes, sua matéria constituinte, estejam em movimento, construindo significações: “O inconsciente consiste em significantes que caíram abaixo da barreira, isto é, submetidos à repressão, prevenindo-os de atravessar a barra e ganhar acesso à consciência” (GROSZ, 1990, p. 96)<sup>53</sup>. Significantes se relacionam em uma espécie de cadeia ou corrente, em que referem-se e relacionam-se entre si: “cada significante remete a outros, num processo infundável, tal como as palavras num dicionário conduzem a outras palavras, e não a coisas” (CASTRO, 2009, p. 5). São regidos pelo princípio do deslizamento em relação aos significados, ou seja, não fazem referência a algo fixo, seja conceito ou imagem; o processo de conexão e significação entre estas duas atmosferas da linguagem do (in)consciente não é estável ou pré-determinado. Ademais, diferente do que propõe a linguística estrutural de Saussure, significantes não seguem um princípio de linearidade: não se relacionam nem desenvolvem significações seguindo uma mesma dimensão ou linha, tanto temporal quanto espacial, falada ou escrita (CASTRO, 2009).

Relações e movimentos entre significantes seguem o princípio do deslizamento, o que demonstra que a teoria lacaniana se apoia e se desdobra a partir de bases linguísticas de

---

<sup>53</sup> “The unconscious consists in signifiers which have fallen below the barrier, i.e., submitted to a repression, preventing them from traversing the bar and gaining access to consciousness.” (GROSZ, 1990, p. 96)



produção de sentido, com o uso de princípios metafóricos, utilizando-se de conceitos de uma área (deslizamento como termo advindo da geografia) para posicionar-se dentro da psicanálise. Isto indica um movimento constante entre a cadeia de significantes e as relações estabelecidas dentro dela, e dos significantes em relação a cadeia de significados (GROSZ, 1990), e assim, a possibilidade de diferentes significados pode ser associada a eles:

O significado não é algo tão definido ou predeterminado como movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente. (POUND, 1983, p. 40)

Esta possibilidade se faz presente na ambiguidade do discurso de indivíduos ao transporem, de forma velada, mas que ainda é capaz de carregar suas associações pretéritas e presentes, os conteúdos que rumam do inconsciente em direção ao nível mais superficial da linguagem expressa, a fala, “associando-se de forma cifrada a outros significantes” (CASTRO, 2009, p. 6).

A falta de um significado fixo permite que novos significados (CUNHA, 2004), exteriorizados ao nível da fala, surjam no processo de significação (GROSZ, 1990). É no nível do discurso – seja ele através de vocábulos ou gestos de indivíduos, visto que o corpo também é capaz de exprimir linguagem, e um significante pode ser também um elemento corporal (FREUD, 1974; LACAN, 1986; CASTRO, 2009) –, que são encontrados os sintomas, externalizações de significantes, memórias, lembranças ou experiências, reprimidas e recalçadas no inconsciente (LACAN, 1998). Estes são edificados ao ponto de transporem a barreira distinta entre significado e significante, por isso, poderosos o suficiente para alcançar o nível da linguagem externalizada.

Contudo, estes sintomas não apresentam de forma direta e explícita aquilo que se edifica no inconsciente: “Não existe acesso puro à “coisa” [...], esse acesso é sempre interpretado pela linguagem” (ZANELLO, 2022, p. 37). O simbólico se faz presente “ao mesmo tempo no arcabouço, na ordem social e no inconsciente” (CASTRO, 2009, p. 7), e se faz intervir, por meio dos significantes, em todos os níveis e instâncias da vida humana (LACAN, 2002b). Através de mecanismos que moldam a linguagem, é possível apreender seus possíveis seus sentidos e ramificações (in)conscientes de forma velada, ainda que estes não apontem diretamente para onde estão situadas suas raízes na psique:

Pela dupla articulação linguística, unidades menores podem ser combinadas para formar unidades maiores ou de grau mais elevado, e as unidades maiores em troca

proporcionam um contexto para cada uma destas unidades menores ou de mais baixa ordem. (GROSZ, 1990, p. 96)<sup>54</sup>

O processo de significação é dotado de mecanismos de articulação entre linguagem (imagem) psíquica e linguagem externalizada (fala e uso de signos linguísticos), mecanismos estes que externam diferentes sentidos contidos neste inconsciente.

As figuras de linguagem são recursos estilísticos e linguísticos que diversificam e ampliam os efeitos da mensagem expressa pela linguagem para além de seu habitual, além de significados fixos. Em geral, figuras de linguagem trabalham com a articulação e expansão do significado conotativo de signos ao invés do denotativo, expandindo assim os horizontes expressivos e interpretativos da mensagem produzida. Elas permitem que indivíduos se dirijam e se apoiem na ambiguidade fluida e múltipla da linguagem (GROSZ, 1990), na possibilidade de produção de novas significações que deem voz à multiplicidade de sentidos produzidos na psique humana:

A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana. (PAZ, 1985, p. 43)

Os mecanismos, chamados de figuras de linguagem, que representam os processos de movimento do inconsciente e seus significantes para Lacan são dois: metáfora e metonímia.

A metáfora seria a substituição de significantes, ou a denominação de algo por outro nome. Ela “supõe que uma significação seja o dado que domina, e que ela inflete, comanda o uso do significante, tão bem que toda espécie de conexão preestabelecida, diria lexical, se acha desatada” (LACAN, 2002a, p. 249). A substituição da metáfora se baseia na relação linguística entre termos semelhantes (GROSZ, 1990), e só pode se dar contanto que haja a coerência de significantes contida em uma fala.

A partir disto, revela-se o chamado conteúdo latente (CASTRO, 2009), aquilo que é produzido na relação entre os significantes dentro da psique, além da própria metáfora, da fala e do chamado registro simbólico (SALES, 2004). Neste caso, o significante utilizado ganha certa autonomia em relação ao significado, uma certa prevalência sobre este: O processo metafórico, a submersão de um termo debaixo de outro, proporciona um modelo geral para o

---

<sup>54</sup> “By linguistic double articulation, smaller units can be combined to form a larger or higher level units, and the larger units in turn provide a context for each of the smaller or lower order units.” (GROSZ, 1990, p. 96)

sintoma inconsciente: o termo tendo ‘caído debaixo da barra’, se torna reprimido, e o significante que o substitui se torna seu sintoma (GROSZ, 1990, p. 100, tradução minha).<sup>55</sup>

A metonímia, por seu lado, consiste na denominação de algo por um termo não habitualmente utilizado para designar tal elemento, tratando-se da “transferência ou deslocamento de intensidade psíquica de alguns pontos para outros” (CASTRO, 2009, p. 7). Esta figura de linguagem introduz à linguagem expressa do indivíduo, assim, um novo significante, cuja correspondência ao habitual se dá por meio da contiguidade (GROSZ, 1990), uma relação entre características constituintes de partes e todo. Um famoso exemplo de Lacan sobre esse deslocamento de sentidos entre significantes através dos signos linguísticos no processo metonímico está ao dizer-se “trinta velas” para designar “trinta barcos” (LACAN, 1977 apud GROSZ, 1990). Neste caso, a noção de contiguidade está atrelada à representação de partes (velas) em nome do todo (barcos) (CASTRO, 2009).

A metonímia expressa, também, através do ressaltado de um significante posicionado em situação incomum, uma relação de falta (YALECOURSES, 2009). O significante representado a partir do signo incomumente utilizado expressa o desejo do indivíduo em relação à tal significante, e sua sensação de falta ou ausência, como o desejo não satisfeito ou concretizado (LANG; ANDRADE, 2019). O movimento do desejo para Lacan é, de fato, metonímico, uma vez que não permite a total apreensão consciente de qual é o objeto do desejo (YALECOURSES, 2009). A relevância do que a metonímia expressa se faz presente na relação entre o termo e o que ele substitui (GROSZ, 1990).

Os sentidos contidos na metonímia, em especial o sentido do novo significante, não costumam ser percebidos de imediato. Esta figura de linguagem apresenta-se liberta da noção estrutural e hierárquica que rege a metáfora (GROSZ, 1990), em que a relação dos termos substituídos teriam atribuições linguísticas semelhantes. Por isso, se faz necessário estabelecer uma relação entre signos e significantes para compreender uma expressão metonímica. Segundo Lacan,

A forma retórica que opõe à metáfora tem um nome – ela se chama metonímia. Ela concerne à substituição de alguma coisa que se trata de nomear - estamos, com efeito ao nível do nome. Nomeia-se uma coisa por uma outra que é o seu continente, ou a parte, ou que está em conexão com. (2002a, p. 251)

---

<sup>55</sup> “The metaphoric process, the submersion of one term underneath another, provides the general model for the unconscious symptom: the term having ‘fallen below the bar’, becomes repressed, and the signifier which replaces it becomes its symptom.” (GROSZ, 1990, p. 100)

Metáfora e metonímia são mecanismos que se interrelacionam de forma cooperativa (YALECOURSES, 2009). A primeira é a base necessária para que a última exista: “metáfora é a máscara de uma metonímia” (LACAN, 2016, p. 490). A inspiração para a metáfora “brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia” (LACAN, 1996, p. 510). Portanto, para que exista a metonímia, é necessária a base da cadeia de significantes. Já na metáfora, o sentido é mais explícito, visto que o novo significante ganha preponderância.

No seguinte capítulo, apresentarei a abordagem metodológica utilizada para articular os conceitos e ideias de loucura e figuras de linguagem lacanianas aos discursos de Ofélia e das demais personagens de *Hamlet* ao se dirigirem à ela durante sua existência (e pós-existência) na peça.

### 3. METODOLOGIA

Uma postura pós-estruturalista de análise literária permite que os horizontes teóricos e analíticos sejam expandidos, não se restringindo ao texto literário. Ao desprender-se dos modos de análise estruturalistas, que prioritariamente focavam-se sobre a forma e estrutura do texto, e não nas intenções e possibilidades por trás deste (SELDEN; WIDDOWSON; BROOKER, 2005), são oferecidas aberturas para o estabelecimento de novas conexões e significações a partir do texto que vão além dos limites deste, em especial, com diferentes áreas do conhecimento. O pós-estruturalismo expressa, também, a necessidade de adentrar a literatura através de lentes que se atentem a aspectos mais profundos e que reflitam as necessidades de discussões emergentes das sociedades na atualidade, como a subjetividade (PORTO et al, 2023), os transtornos mentais e seu estigma social, dentre outros temas. Nisso, psicanálise e literatura se aproximam, uma das aproximações pós-estruturalistas de análise literária, visto que ambas investigam “com conceitos, processos que têm um componente aconceitual” (DURÃO, 2015, p. 381-382).

A proposta inicial desta pesquisa continha, como objetivo geral, analisar a personagem Ofélia a partir de suas ações e discursos, através da teoria psicanalítica. Os objetivos específicos definidos nesta proposta inicial se compreendiam como: Analisar a representação da loucura da personagem Ofélia na peça *Hamlet*; Identificar as figuras de linguagem presentes no discurso da personagem e compreender como estas auxiliam na moldagem de tais ações discursivas; Analisar como o discurso de Ofélia afeta a recepção de suas mensagens pelas outras personagens da peça e, conseqüentemente, sua relação com elas.

No entanto, ao iniciar a tessitura deste empenho analítico, e de modo a compreender a totalidade da presença da personagem em todos os seus posicionamentos, notei a necessidade de expandir meu foco de análise para que ele também compreendesse as demais personagens da peça que dividem os espaços de fala e posicionamentos com Ofélia, e quais são os efeitos de seus discursos para a trajetória da personagem dentro de *Hamlet*. Além disso, também identifiquei a necessidade de expandir o referencial teórico que fundamentou a proposta inicial.

Tomando como base a postura pós-estruturalista, portanto, a investigação de minha pesquisa tem sua metodologia dividida em duas partes: a primeira se trata de uma pesquisa de cunho bibliográfico, seguindo o paradigma qualitativo-interpretativista postulado por Moreira e Caleffe (2006), quando a pesquisa é realizada a partir de materiais escritos já elaborados, como livros e artigos. Primeiramente, fiz um levantamento em artigos científicos e livros para contextualizar histórica e socialmente o período elisabetano, assim como o contexto de

produção de *Hamlet*, e o histórico de interpretações e críticas a respeito de Ofélia. Em seguida, adentrei em pesquisas sobre a temática da loucura a partir da filosofia, da crítica literária e da crítica literária e psicanalítica feminista, e por fim, estudos da linguagem e da psicanálise de modo a definir e relacionar a ideia de figuras de linguagem psicanalíticas.

A segunda parte, em que é articulada a teoria psicanalítica na análise da personagem Ofélia, da tragédia *Hamlet*, por seu lado, se caracteriza como uma pesquisa analítica ou interpretativa-qualitativa. Seguirei o método de “aplicação” – postulado por Freud e utilizado por outros psicanalistas, como Lacan, na análise que realizou sobre *Hamlet* como uma “tragédia do desejo” (LACAN, 1977) – que consiste na articulação dos fundamentos da teoria psicanalítica ao texto literário (MANDIL, 2015). Em suma, a segunda parte deste estudo é uma análise psicanalítica da literatura.

Para poder adentrar mais a fundo na profundidade, nas nuances dos discursos de Ofélia e os efeitos de suas interações com as demais personagens da peça que estão imbricados em suas falas, as noções de loucura e de figuras de linguagem psicanalíticas que abordei no capítulo anterior, em um primeiro momento, dividi essa segunda parte analítica em três diferentes categorias de análise. O primeiro enfoque se daria exclusivamente na lente pela qual Ofélia se faria presente enquanto terceira pessoa do singular, como “Ela, Ofélia”, quando as demais personagens da peça falam a seu respeito, seja em momentos em que ela está presente em cena ou não. Para tal ponto, seriam consideradas todas as cenas até a cena I do Ato V. Aqui incluo cenas mesmo após a morte de Ofélia, visto que ela ainda é mencionada em seu funeral. Seriam consideradas também a maioria dos discursos masculinos em relação à personagem, e seus efeitos como propagação das ideologias e construções sociais acerca da loucura a partir de posicionamentos patriarcais.

A segunda visão seria a de Ofélia enquanto segunda pessoa do singular, “Tu, Ofélia”. Para tal, seriam considerados especificamente os diálogos e interações em que as demais personagens da corte de Elsinore (Laerte, Polônio, Hamlet, Cláudio e Gertrudes) estabelecem comunicação mútua com Ofélia, e assim expressam, tanto no subtexto quanto na camada mais superficial e perceptível de seus discursos, a construção que fazem da personalidade de Ofélia. A partir disto, também, seriam analisadas as formas como ela internaliza tais discursos e volta a expressá-los em suas próprias falas, por meio das figuras de linguagem.

No entanto, durante o processo de coleta de dados das falas das personagens da peça *para com e sobre* Ofélia, notei que minhas duas primeiras categorias de análise por vezes convergem, dentro de uma mesma cena, e até mesmo em uma mesma fala de uma mesma personagem: Ofélia é tratada como “tu” e “ela” dentro de um mesmo recorte. Seguir por este

caminho resultaria em quebras nos discursos das demais personagens de Hamlet dentro de uma mesma cena, além de impedir a fluidez e coesão de minha análise.

De modo a englobar e acomodar esta particularidade dos discursos das personagens *hamletianas* para com e sobre Ofélia, além de evitar quebras de linearidade no processo analítico decidi, portanto, unir as duas categorias de análise em um único subcapítulo e olhar analítico: “*Tu, Ofélia*” e “*Ela, Ofélia*”: *Ofélia enquanto 2ª e 3ª pessoas do discurso*. Desse modo, não abandono a teoria ou as categorias de análise, mas não permito que elas restringissem ou limitasse aquilo que o próprio texto literário me evidenciava (DURÃO, 2020). Esta união leva em consideração os aspectos, atos e cenas mencionados acima, acrescentando-se apenas um enfoque mais específico e atento aos momentos dentro de cada fala em que ocorrem as mudanças de posicionamento de Ofélia de 2ª para 3ª pessoa, assim como o contrário.

A segunda categoria de análise mantém-se inalterada: Ofélia enquanto primeira pessoa do singular, “*Eu, Ofélia*”, como sujeito falante em nome de si própria, acerca de si e do que a rodeia. Para tanto, considerarei todas as suas falas na peça.

#### 4. OFÉLIA ENQUANTO 3ª, 2ª E 1ª PESSOA: A LOUCURA E AS FIGURAS DE LINGUAGEM *SOBRE, PARA E DE* OFÉLIA

“Se as circunstâncias me ajudarem, mostrarei  
Onde a verdade está, mesmo que esteja oculta  
Nas zonas mais fundas.”

— *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (2015)

##### 4.1. ‘Tu, Ofélia’ e ‘Ela, Ofélia’: Ofélia enquanto 2ª e 3ª pessoas do discurso

Os primeiros acontecimentos do Ato I de *Hamlet* giram em torno da aparição do Espectro do falecido rei Hamlet e da situação em que se encontra a corte de Elsinore após tal morte. Este acontecimento é rapidamente sucedido pelo matrimônio de Cláudio e Gertrudes, e de sua coroação como o novo monarca. A segunda cena é marcada pela manifestação do luto e da melancolia do príncipe Hamlet em relação à morte de seu pai, juntamente a seu deslocamento emocional e afetivo em relação ao clima festivo que parece permear toda a corte com a coroação do novo rei.

No primeiro subcapítulo tratarei de Ofélia em *Hamlet* enquanto 2ª e 3ª pessoas do discurso, sendo participante do contexto comunicativo *sobre e para si* a partir dos discursos das demais personagens da peça. Na segunda seção desta análise, tratarei sobre Ofélia enquanto sujeito falante em seu próprio nome e 1ª pessoa do discurso, ‘Eu, Ofélia’. Para tanto, seguirei a linearidade cronológica dos Atos e cenas da peça desviando-me apenas daqueles em que Ofélia não se faz presente, tanto como locutora de seus próprios discursos, quanto como presença nos discursos das demais personagens.

##### 4.1.1. Ato I, cena III

Ainda que ela seja a suposta companheira romântica da personagem principal, Ofélia só tem sua primeira aparição<sup>56</sup> em *Hamlet* na terceira cena do primeiro Ato, como 2ª pessoa, afastada da bolha dos últimos acontecimentos políticos e sociais da corte de Elsinore, na companhia de Laerte, seu irmão, para despedirem-se antes que ele parta para a França. Ao comunicar-se com Ofélia, é possível notar a preocupação fraternal de Laerte com a irmã ao pedir que ela mande notícias sempre que possível. No entanto, o ar de despedida ganha novos

---

<sup>56</sup> No recorte de seu Seminário 6, *Desire and the Interpretation of desire in Hamlet* (1977), Lacan não menciona esta primeira aparição de Ofélia. Ele diz que primeiro se ouve falar dela quando Polônio a ‘diagnostica’ como causa da loucura de Hamlet, o que só ocorre no Ato II, cena II. O próprio Lacan, que se incumbiu de tratar de Ofélia dentro de *Hamlet*, silenciou sua presença na peça em cenas em que Hamlet não está presente ou não é o centro das atenções, como a primeira cena em que Ofélia se faz presente, no Ato I.



contornos no momento em que Laerte passa a advertir Ofélia sobre o interesse de Hamlet por ela, então mencionado pela primeira vez na peça:

LAERTE Minha bagagem já está a bordo. Adeus.  
 E, irmã, sempre que os ventos forem favoráveis  
 E havendo transporte disponível, não durmas,  
 Quero notícias suas.  
 OFÉLIA Tens alguma dúvida?  
 LAERTE E quanto a Hamlet e seus frívolos favores,  
 Vê nisso tudo um jogo e um capricho do ardor,  
 Uma jovem violeta no início da vida,  
 Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera,  
 O perfume e o recheio de um único instante,  
 E nada mais. (SHAKESPEARE, 2015, p. 67)

Equilibrando o tom afetuoso que tende a usar com a irmã em diferentes cenas, como mostrarei adiante, e o alerta latente sobre o perigo em deixar-se levar pelos “frívolos favores” de Hamlet, Laerte também caracteriza a primeira visão que os leitores têm de Ofélia ao utilizar-se de metáforas. Para falar da irmã de forma velada, Laerte faz uso de expressões como “Uma jovem violeta no início da vida”, de modo a tecer múltiplas ideias e imagens (ou significantes) entrelaçadas umas às outras sobre Ofélia: sobre sua juventude, reforçando sua posição de irmão mais velho e da suposta pouca idade de Ofélia de forma velada; de sua beleza e delicadeza, ao associá-la a uma flor.

O apoio sobre o signo (termo) de uma violeta, no entanto, não se restringe meramente à caracterização estética de Ofélia. Ao falar dela como “Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera”, Laertes também engloba algumas particularidades botânicas das violetas, que são consideradas precoces por florescerem cedo demais e anunciarem a chegada do verão no hemisfério norte (PICKLES, 1992). A fugacidade e efemeridade podem ligar-se à ideia de brevidade da juventude rumo ao amadurecimento, quando a vivacidade de uma jovem violeta recém-florida dá rapidamente lugar ao seu processo de ressecamento, ao murchar e envelhecer. Ademais, um possível significante da associação de Ofélia a uma violeta pode se dar em nome da significação popular de que violetas carregam consigo o significado da modéstia, por geralmente florescerem à sombra de outras plantas (PICKLES, 1992).

A associação poética de Laerte do signo da violeta pode ainda remeter a um processo metonímico relacionado à natureza, ao mesmo tempo em que estende sua ambiguidade metafórica em relação à natureza humana. A relação de contiguidade da metonímia estaria presente no signo da violeta enquanto parte do que se apreende por natureza, neste caso, o que compreende a flora terrestre; Ofélia, portanto, seria o signo (ou significante) que

metaforicamente remeteria à realidade da natureza humana. A brevidade e fugacidade que lhes são atribuídas por Laerte se tratariam simultaneamente da efemeridade da vida humana, a não permanência das coisas em um único estado; sua capacidade de mutação. Considerando-se a ideia de um ciclo da vida composto por nascimento, crescimento e amadurecimento, a trajetória metafórica e metonimicamente trazida pela linguagem poética de Laerte sugerem também a ideia de declínio e decadência com o avançar da idade.

Nas falas seguintes, prevalece o ar protetor que lhe é característico ao tratar de Ofélia. Laerte usa palavras que remetem à cautelosidade e cuidado, como em “Talvez ele te ame agora,/E nada, mancha ou trama, macule a virtude/De suas afeições.../Mas tu deves temer” (SHAKESPEARE, 2015, p. 67) e “Cuidado, minha irmã, toma cuidado, Ofélia” (p. 68). No entanto, além de todo o cuidado que expressa, ele também manifesta uma de suas particularidades discursivas ao se dirigir à irmã em comunicação mútua ao fazer uso de verbos e ações no modo imperativo: “E, minha irmã, sempre que os ventos forem favoráveis/E havendo transporte disponível, **durmas**,/Quero notícias tuas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 67, grifo meu). Estas características de seu discurso, ainda que presentes através da linguagem poética que podem suavizá-lo, dizem muito sobre o posicionamento de Laerte em relação à Ofélia para além da postura de irmão mais velho. Combinados os fatores familiares e afetivos à sua postura enquanto personagem do gênero masculino, Laerte se apoia sobre a autoridade que lhe é silenciosamente conferida por tais circunstâncias para proferir tanto seus discursos cuidadosos e protetores, quanto suas ordens disfarçadas de conselhos.

Esse autoritarismo prossegue adiante de diferentes formas, em que o discurso de Laerte prepondera-se sobre o discurso de Ofélia. As respostas dela às suas falas tendem a ser ignoradas, como quando ela lhe pergunta “Tens alguma dúvida?”. Laerte, sem lhe fornecer uma resposta adequada, apenas se mantém em um alerta à sua irmã sobre Hamlet: “E quanto a Hamlet e seus frívolos favores,/Vê nisso tudo um jogo e um capricho do ardor”. Laertes o caracteriza como um membro da realeza sujeito às forças e poderes de toda a Dinamarca, alguém de quem Ofélia deve desconfiar e ponderar sobre as ações e gestos antes de permitir-se se aproximar de Hamlet:

[...] Assim, pesa o que pode sofrer tua honra,  
Se, crédula demais, escutaes seus cantos,  
Perderes a alma e abrires teu casto ouro  
A sua indiscrição e ao ímpeto sem rédeas.  
Cuidado, minha irmã, toma cuidado, Ofélia,  
Fica fora do alcance de tuas afeições,  
Bem longe dos tiros e riscos do desejo. (SHAKESPEARE, 2015, p. 68)

Ao referir-se às posturas que Ofélia deveria adotar em relação à Hamlet, Laerte faz uso recorrente do imperativo, atribuindo um tom mandatário às suas falas, além de meros conselhos: “**p**esa o que pode sofrer tua honra”, “**f**ica fora do teu alcance e das tuas afeições” (grifo meu).

As metáforas se fazem presentes nas falas de Laerte, em específico ao que concerne a caracterização do desejo como algo que apresenta riscos e pode causar danos. Isto se liga à sua primeira menção, ao interesse de Hamlet como “capricho do ardor”, uma forma de referir-se ao desejo desenfreado masculino. Laerte ainda aponta quais seriam os riscos de tal desejo que podem ser corridos por Ofélia caso ela se sujeite a aproximar-se de Hamlet de forma imprudente:

[...] A mais casta donzela já é muito pródiga  
 Se desnuda a beleza aos lampejos da lua.  
 Nem a virtude escapa aos golpes da calúnia.  
 O caruncho corrói os grãos da primavera  
 Muitas vezes bem antes do broto eclodir,  
 E no líquido e morno orvalho juvenil,  
 Os surtos de contágio são sempre iminentes. (Ibidem, p. 68, 2015)

Laerte recorre a metáforas do campo semântico da flora e da natureza, de modo a se dirigir e referenciar Ofélia sem proferir seu nome, além de abordar Hamlet e os riscos que ele pode lhe causar. Os efeitos de sua linguagem, contudo, são subversivos. À primeira vista, a linguagem poética e metafórica de Laerte pode direcionar-se rumo à compreensão apenas de um intenso cuidado fraternal, no entanto, imbricados a tais metáforas, ele também impregna seus próprios juízos de valor e concepções pessoais em relação à jovens mulheres. Ele reforça as próprias noções de castidade e virtude de Ofélia, de modo a demarcar com cuidado o que enxerga como seu ideal de feminilidade, com o objetivo de propagar as próprias concepções *para* Ofélia. Além do cuidado em tecer elogios e considerações imagéticas sobre a estética física de sua irmã, traz estas ideias através de termos como “casta donzela”, da ideia de beleza exposta aos raios lunares, e da menção à uma realidade primaveril com brotos a florescer. Simultaneamente, ele deixa claro que nem mesmo todas as virtudes de Ofélia “escapa aos golpes da calúnia”: aquilo que germina na primavera pode ser corroído por um verme (um caruncho ou um Hamlet) “bem antes do broto eclodir”, ou seja, precocemente.

A associação de metáforas botânicas e florais à ideia de castidade também possui certa ambiguidade. Laerte recorre à imagem de violetas de modo a ilustrar e conferir características físicas e estéticas à Ofélia como algo já exposto, tendo já ‘desabrochado’. No entanto, ele também suscita a ideia de que Ofélia ainda não floresceu, e que a aproximação de Hamlet pode maculá-la e arruiná-la antes que ela tenha a abertura para desabrochar-se em si mesma: “O

carruncho corrói os grãos da primavera/Muitas vezes bem antes de o broto eclodir” (SHAKESPEARE, 2015, p. 68).

Em outras palavras, aos olhos (e à mente) de Laerte, Ofélia, enquanto ser humano, violeta e mulher, é alguém que já floresceu, ao mesmo tempo em que está longe de florescer, correndo o risco de ser arruinada em ambas as circunstâncias. Com tais considerações, o mais velho dos irmãos traz dois diferentes questionamentos a respeito deste florescer e de sua significância para o aspecto da feminilidade: o tempo de florescimento de uma jovem como Ofélia seria determinado por especificidades de seu aparato biológico e seu amadurecimento, ou então, se daria a partir do juízo de valor feito por uma figura masculina?

Os termos (signos) escolhidos por Laerte, conectados entre si e à estrutura geral de sua fala e do contexto em que é utilizada promovem sentidos e significações que estão além de meros conselhos fraternais. Ao dizer “E no líquido e morno orvalho juvenil,/Os surtos de contágio são sempre iminentes”, ele destila a perda da virtude pelo sucumbir ao desejo não apenas como algo conceitual, que manifesta suas próprias concepções acerca da identidade e papéis de gênero, mas também conecta tal “perda” à ideia de contágio: “são sugestões de contaminação sexual que ameaçam com consequências fatais a integridade moral e física da moça virgem” (PEREIRA; ROSENFELD, 2020, p. 78). Ao fim desta fala, Laerte ainda retoma a ideia de juventude que apresentou ao referir-se à Ofélia como jovem violeta, juntamente a mais um de seus imperativos: “Fica atenta — ter medo é um seguro mais certo./Ser jovem é se trair, sem ter nada por perto” (SHAKESPEARE, 2015, p. 68).

A segunda interação de Ofélia com outra personagem da peça ocorre na mesma cena, pouco mais adiante de sua interação com Laerte, quando a despedida dos irmãos é interrompida pela entrada de Polônio em cena. O patriarca da família passa a tecer uma série de recomendações a seu filho sobre sua partida e estadia na França, e ainda que apenas durante um breve diálogo entre pai e filho, não é difícil notar o apagamento de Ofélia durante estes instantes, ao não ser mencionada ou cumprimentada pelo pai até que Laerte se despeça dizendo à irmã: “Ofélia, adeus.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 69). Já neste trecho da cena, é possível perceber como as personagens masculinas de *Hamlet* (e, no geral, das tragédias shakespearianas) possuem mais espaço para se expressarem, se sobrepondo em relação às personagens femininas. À Ofélia, possivelmente a mais silenciada das personagens da peça, resta-lhe o silêncio e a espera para pronunciar-se.

A aparição de Polônio em cena e sua interação com Laerte em detrimento de sua não-interação com Ofélia também expressa muito sobre seu comportamento. Como será exposto adiante, Polônio apresenta uma tendência a direcionar suas atenções para assuntos, figuras e

personagens além de Ofélia na maior parte de suas aparições em cena. Considerando o comportamento por vezes frívolo ou cômico que destoa das demais personagens da peça, ou melhor, da *normalidade* dos comportamentos dos integrantes da corte de Elsinore, as ações e discursos de Polônio podem ser considerados sua própria linguagem de loucura, de acordo com a ideia de linguagens particulares de loucura para diferentes indivíduos proposta por Shoshana Felman (2003).

A fala de Laerte desperta o interesse de Polônio após sua partida, fazendo-o se dirigir à filha pela primeira vez desde sua entrada em cena<sup>57</sup>. Ele a indaga sobre a quê, exatamente, Laerte se referia em sua última fala. Polônio é a primeira personagem a fazer de Ofélia um canal para o que realmente lhe interessa (comportamento que se repetirá nas cenas seguintes, como mostrarei adiante), um mero meio para um fim: saber sobre o discurso de Laerte. Ademais, Polônio demonstra também seu favorecimento em relação a Laerte, especialmente comparado à Ofélia, e uma amostra de como muitos assuntos costumam ultrapassar Ofélia em sua lista de atenções. Esta se trata de mais uma expressão da loucura particular de Polônio: subalternizar Ofélia em relação às suas demais preocupações, como Laerte e outras que exibirei adiante.

Ao entender do que Laerte e Ofélia tratavam, Polônio declara ter ouvido sobre a atenção que Hamlet teria designado à Ofélia. O tom de seu discurso vai se tornando mais colérico e impaciente à medida que Ofélia demonstra que a suposta afeição de Hamlet por ela pode ser genuína: “Afeição! Puf! Você fala como uma ingênua,/Sem provação para esses casos de alto risco,/E você crê nessas — como era mesmo? — ofertas?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70).

Laerte, apesar de registrar de forma superior sua sabedoria minuciosa acerca da natureza do desejo masculino e das frivolidades e irresponsabilidades *femininas* juvenis, atribuída à Ofélia associações de delicadeza e beleza estética, mantendo-se em um nível de decoro. Polônio, por seu lado, performa uma postura contrária ao se comunicar com sua filha. A linguagem que direciona ou expressa à Ofélia, no Ato I, cena III, em específico, é de baixo calão, e expressa a conotação sexualmente pejorativa de como Polônio apreende a atenção que Hamlet têm destinado à Ofélia:

POLÔNIO Eu lhe ensino: você fez papel de bebê  
Ao se deixar pagar co’essas belas ofertas.  
É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo  
Senão — pra não esfalfar a pobre palavra  
No galope — vai é me ofertar um fedelho. (SHAKESPEARE, 2015, p. 70)

---

<sup>57</sup> De acordo com a edição de *Hamlet* publicada pela Companhia das Letras em associação com o grupo Penguin em 2015, sobre a qual se apoia minha pesquisa, a primeira fala de Polônio dirigida à Ofélia, na página 70, só acontece duas páginas *após* sua entrada em cena, que ocorre na página 68.

Apesar da distinção no nível da polidez da linguagem entre pai e filho, a sabedoria acerca da natureza do desejo juvenil e suas peculiaridades é de conhecimento comum entre Polônio e Laerte:

POLÔNIO É só laço pra apanhar franguinha! Eu sei bem  
 Que quando o sangue arde, a alma deixa a língua  
 Cheia de belas juras. Filha, esses fogachos,  
 Repletos de clarões, mas sem calor, que somem  
 Ali mesmo, no próprio ato da promessa.  
 Não confunda com fogo. Doravante, filha,  
 Seja mais módica em sua presença virginal, [...]. (SHAKESPEARE, 2015, p. 70)

Polônio contorna a ingenuidade que enxerga em Ofélia (após associá-la a uma “franguinha”) caracterizando como “fogachos” as ondas que acredita serem fruto do calor do desejo juvenil da própria filha, ressaltando como são infundadas e passageiras, assim como os supostos votos feitos por Hamlet. Polônio mostra novos limites de sua sabedoria quando atrevese a dizer que possui conhecimento sobre a real personalidade de Ofélia mais que ela mesma: “Por pura precaução – então vou lhe dizer/Que você não se conhece com a clareza/Que conviria à minha filha e à sua honra” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70). Ele retoma tal postura ao não fazer uso de verbos de ação sobre como Ofélia deve agir com sua virtude, como Laerte, mas ao ditar como Ofélia deve, de fato, *ser ela*: “Seja mais módica em sua presença virginal” (ibid.).

Ao tecer suas recomendações e ordens sobre como Ofélia deve ser, reagir e agir enquanto mulher de “presença virginal”, Polônio também faz uso dos imperativos que são semelhantes à Laerte, porém de forma mais incisiva e autoritária: “Não quero, daqui em diante, para ser bem claro,/Que você me conspurque um segundo sequer/Falando ou conversando com o príncipe Hamlet./Fique atenta, é uma ordem” (SHAKESPEARE, 2015, p. 71). O uso de tais imperativos, em adição aos utilizados por Laerte alguns momentos antes, mostra que o núcleo familiar de Ofélia, majoritariamente masculino, dirige à ela muito mais ordens e ameaças do que pode acontecer à sua integridade física caso se envolva com Hamlet do que reais demonstrações de afeto.

Levando em consideração que, além de referirem-se à mesma personagem, ocorrem na mesma cena e referem-se às mesmas informações – a suposta corte e as demonstrações de atenção e afeição de Hamlet para com Ofélia –, as interações de Polônio e Laerte com Ofélia carregam consigo um denominador comum. Em ambas, as noções acerca dos papéis de gênero, de diferenciação entre aquilo que cabe e que não cabe à uma mulher (Ofélia), se fazem presentes em meio aos discursos, imbricadas à escolha semântica das personagens.

Na cena III do Ato I, tanto Polônio quanto Laerte apresentam volume e espaços de fala maiores do que quaisquer falas de Ofélia. Ambos os discursos, apesar de apropriados de estilos de linguagem distintos, findam por realizar um mesmo objetivo: não apenas repreender Ofélia por qualquer mísera atenção que ela tenha destinado a Hamlet, mas subalternizá-la ao ponto de promover o entendimento de que, sem as ordens disfarçadas de conselhos de Laerte e Polônio, Ofélia não seria capaz de qualquer outra coisa que não fosse ceder à Hamlet.

Ao falar sobre Hamlet, seus “frívolos favores”, e como estes estão inevitavelmente ligados ao reino da Dinamarca em “Sendo ele um grande, não lhe pertence a vontade,/Pois ele está sujeito ao próprio nascimento” (SHAKESPEARE, 2015, p. 67), Laerte implica a perspectiva de uma hierarquia, de distinção de papéis de classe dentro da corte dinamarquesa, na qual ele e Ofélia se posicionam abaixo de Hamlet, como “pessoas comuns” (ibid.). Laerte também circunscreve os parâmetros que distinguem o que está dentro das possibilidades de um membro da realeza, especificamente do gênero masculino, assim como o que está dentro das (im)possibilidades de uma súdita, “pessoa comum”, do gênero feminino com a fala “A mais casta donzela já é muito pródiga/Se desnuda a beleza dos lampejos da lua” (ibid.).

A hierarquia à qual Laerte se refere estratifica os membros da corte de Elsinore de duas maneiras: a primeira separa a realeza (Hamlet) das pessoas comuns, dos súditos (Laerte, Ofélia e Polônio), enquanto que a segunda divisão, imbricada à primeira, posiciona Laerte em posição de privilégio em relação à Ofélia, ainda que os dois estejam abaixo de Hamlet nesta pirâmide social e política. A Laerte, enquanto homem dentro desta divisão das camadas sociais da corte, ainda lhe é permitido o espaço de ser crítico em relação à Hamlet e imperativo em relação ao que Ofélia deve fazer. Caracteriza-se, portanto, a noção de papéis sociais de gêneros menos e mais prestigiados, sendo os papéis do gênero masculino, como o de Hamlet e Laerte, favorecidos, enquanto o papel desempenhado por Ofélia seria hierarquizado e subjugado aos papéis masculinos. A distinção gendrada dos comportamentos permitidos entre Ofélia, Laerte e Hamlet também justifica a noção de “espaços sociais de maior ou menor poder e prestígio” (ZANELLO, 2022, p. 36).

Polônio tece de forma mais direta suas concepções de gênero e classe: “Quanto ao nobre Hamlet,/Só creia nele lembrando que ele é jovem/E que, para se mover, tem rédea bem mais longa/Do que a sua” (SHAKESPEARE, 2015, p. 71). De acordo com o discurso de Polônio, a Hamlet é permitido o poder do movimento em busca daquilo que supostamente deseja. Apesar do fardo de carregar em si o peso de decisões que podem afetar toda a Dinamarca, Hamlet ainda dispõe de liberdade o suficiente para demonstrar interesse por aquilo que deseja.

Além de Hamlet e seus supostos movimentos de afeição, outras personagens do gênero masculino, até o Ato I, cena III, possuem mais permissão de movimentos, como por exemplo a partida de Laerte para a França, e até mesmo a entrada de Polônio em cena e sua intromissão na conversa entre Laerte e Ofélia. Em contraste, de acordo com os discursos das personagens da família de Ofélia, ela não dispõe da mesma liberdade na escolha de qual rumo tomar em relação a Hamlet, e nem mesmo de situar a si própria em seus espaços dentro da peça, como pode ser visto ao final das falas de Polônio dentro desta cena: “Fique atenta, é uma ordem. Vamos, pode ir.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 71). Tais discursos, no entanto, servem como narrativas concebidas como fatos, formas de regular as ações e os sentimentos de Ofélia e sua experiência enquanto mulher, como afirmado por Ussher (2011).

As mensagens e significantes expressos por Laerte e Polônio são, de certa forma, compartilhados. Neste caso, pai e filho compartilham um mesmo significante de loucura: ambos expressam o condicionamento da feminilidade de Ofélia dentro dos âmbitos do roteiro da peça, a partir de suas masculinidades, o que, segundo Felman, “determina e mede seu valor” (1975, p. 8, tradução minha)<sup>58</sup>. Para mais, Polônio e Laerte se apoiam com confiança nos papéis que designam na vida de Ofélia, de pai e irmão mais velho, ambos dotados de autoridades puramente masculinas, carregadas de juízos de valor a respeito das (im)possibilidades de ação de uma jovem como Ofélia, juízos estes que findam por serem misóginos e subalternizantes.

#### 4.1.2. Ato II, cena I

A segunda aparição de Ofélia ocorre na cena I do segundo Ato, também como 2ª pessoa, quatro cenas após sua última aparição ou menção. Ela surge após Polônio despachar Reinaldo, um cortesão, para levar dinheiro e cartas a Laerte, além de espioná-lo e sondar sobre seus feitos na França, tudo isso a mando do próprio Polônio. Apesar de ter sua presença anunciada pelo comentário “*Entra Ofélia*” no roteiro, é Polônio quem profere a primeira fala após tal entrada: “E então, Ofélia, o que aconteceu?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 85).

Ofélia relata um recente encontro com Hamlet, dizendo estar amedrontada com a situação em que o encontrou. Polônio, por sua vez, não se mostra preocupado com a perturbação de Ofélia, e sim com o estado do que tanto a perturba: Hamlet e seu suposto desvario. A priorização de Polônio de assuntos para além de sua filha se faz presente, através das perguntas que faz à ela: “**Louco** de amor por ti?”, “E o que foi que **ele** disse?”, “Você **lhe** disse algo duro nesses dias?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 86, grifos meus). Todas estas indagações, apesar de

---

<sup>58</sup> “[...] determines and measures its value [...]” (FELMAN, 1975, p. 8)



direcionadas à Ofélia, buscam saber respostas que na verdade se tratam sobre Hamlet. A última das perguntas aponta Ofélia como possível intermediária, senão responsável, por causar desequilíbrio a Hamlet. Para seu pai, Ofélia representa um meio para um fim: saber mais sobre a loucura de Hamlet.

Entre estas perguntas, Polônio também tece suas considerações e hipóteses imaginariamente produzidas sobre as origens do delírio de Hamlet. Tais comentários não estão necessariamente direcionadas à Ofélia, mas que parecem tratar-se de pensamentos (ou significantes) aos quais Polônios empregou o volume de sua voz:

POLÔNIO Venha comigo. Vou procurar nosso rei.  
Mas isto é um verdadeiro delírio amoroso  
Cujo cunho violento a si mesmo destrói,  
Carreando a vontade a ações desesperadas  
Como qualquer paixão terrena que atormenta  
As nossas naturezas. Eu lamento muito —  
Você lhe disse algo duro nesses dias? (SHAKESPEARE, 2015, p. 86)

Ainda que se refira à Ofélia ao dizer “Venha comigo”, as linhas seguintes da fala de Polônio não estão direcionadas à personagem com quem divide a cena, nem mesmo através de metáforas. O “delírio amoroso” de Hamlet se trata de uma provável referência à melancolia que era moda dentre os elisabetanos (GALINDO, 2008), parte das chamadas “paixões do espírito” (PEREIRA, 2015, p. 228). Estas paixões podiam ter como fenômenos originadores os fortes sentimentos do amor. Ao direcionar seus pensamentos e significantes para Hamlet, Polônio também emprega suas próprias concepções a respeito do estado de espírito descrito por Ofélia, elaborando um diagnóstico próprio de loucura e até mesmo seus sintomas: “Carreando a vontade a ações desesperadas/Como qualquer paixão terrena que atormenta”. Encontra-se, assim, o parecer de um diagnóstico de loucura posto por uma figura masculina sobre uma outra figura masculina (USSHER, 2011); a patologização da loucura através de critérios misóginos e patriarcais.

As falas de Polônio nesta cena também exibem certo desequilíbrio em sua forma de se expressar. Ainda que esteja presente e compartilhe o espaço e tempo da cena com seu pai, em 2ª pessoa, alguns trechos das falas de Polônio parecem situar Ofélia a uma distância maior enquanto sujeito do discurso envolvida no ato comunicativo da cena:

POLÔNIO Isso o enlouqueceu.  
Pena eu não tê-lo sondado com mais critério  
E atenção. Temi que estivesse só flauteando,  
Tudo pra te arruinar. Ó diabos de suspeitas.  
Ah, meu Deus, nessa minha idade é tão usual

Forçar um pouco o tom de nossas opiniões  
 Quanto pra gente moça é fato bem comum  
 Não ter apreciação. Venha, vamos ao rei.  
 Pois ocultar o fato há de gerar mais dor  
 Do que provocar ódio aos anúncios de amor.  
 Venha. (SHAKESPEARE, 2015, p. 86-87)

Além das perguntas sobre Hamlet, Polônio se refere à Ofélia como 2ª pessoa ao indicar movimento, inferindo que ambos seguirão para encontrar com o rei para relatar o que Ofélia testemunhou sobre Hamlet. O patriarca repete os mesmos termos e expressões que seguem seu ar autoritário: “Venha comigo”, “Venha, vamos ao rei”, “Venha”. Assim como ao final da aparição anterior de Ofélia, na cena III do Ato I, em que Polônio diz “Fique atenta, é uma ordem. Vamos, pode ir.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 71), no Ato II, a demonstração de que Ofélia estará em movimento está ligada à ordem de outra personagem, uma personagem masculina.

Diferentemente da possibilidade de ir e vir tanto de Hamlet rumo àquilo que supostamente deseja, quanto de Laerte, de deslocar-se para a França, por exemplo, Ofélia permanece em uma inércia própria, visto que suas ações e movimentos entre cenas e nos ambientes da Corte estão condicionados às ordens e imperativos das personagens masculinas da peça. Além disso, a ideia de uma movimentação condicionada aos mandos e desmandos de outra personagem pode estender-se à perspectiva de uma condição de domesticidade feminina relacionada à Ofélia, dentro do contexto de *Hamlet*. Seu papel aparenta estar constantemente circunscrito dentro dos limites da corte de Elsinore, dentro dos limites dos jogos de poder e interesses dos supostos poderosos deste reino. Enquanto isso, personagens como Laerte, Hamlet, e até mesmo Polônio, apresentam-se mais “ligados ao âmbito público” (ZANELLO, 2022, p. 34), como o retorno de Hamlet da universidade em Wittenberg quando é anunciada a morte de seu pai, ou à ida de Laerte à França, e até mesmo o envolvimento de Polônio nos acordos políticos entre Noruega e Dinamarca.

#### **4.1.3. Ato II, cena II**

Na cena seguinte, Ofélia tem sua primeira ‘aparição’ enquanto 3ª pessoa, sendo apenas uma menção ou referência no discurso de outras personagens sem que esteja fisicamente presente na cena. Ela surge através da voz de Polônio, quando este entra de encontro a Cláudio e Gertrudes. Polônio traz notícias sobre o retorno de embaixadores da Noruega à Elsinore, exultando a si mesmo por seu senso político: “E acredito — a não ser que este meu velho cérebro/Tenha perdido o tino antigo pra política —/Que descobri a causa, o móvel

verdadeiro/Da loucura que assola o espírito de Hamlet.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 89). À esta altura, leitores já têm conhecimento sobre a teoria de Polônio, que crê que Ofélia e sua rejeição a Hamlet sejam a causa de sua loucura: as expressões “a causa, o móvel verdadeiro” são metáforas que remetem à Ofélia. A primeira menção à Ofélia, portanto, se faz através de uma metáfora de objetificação, como sendo aquilo que *move* a loucura de Hamlet.

Apesar de tal anúncio, e da curiosidade que ele suscita em Cláudio e Gertrudes, a pauta de Ofélia dentre as personagens é recuada para dar espaço para outros tópicos que parecem ser de maior importância; no caso, as notícias dos embaixadores Voltemand e Cornélio sobre os movimentos políticos do reino da Noruega. Ofélia retorna ao discurso de Polônio apenas após a saída dos embaixadores, ao mesmo tempo em que Polônio tece suas próprias considerações acerca da loucura de Hamlet como algo negativo e defeituoso, mais uma vez verbalizando seu próprio diagnóstico: “Admitamos que esteja louco. Resta agora/Que saibamos achar a causa deste efeito,/Ou, melhor dizendo, achar a causa deste defeito,/Pois este efeito defectivo vem de causas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 91).

Polônio prossegue seu discurso caracterizando Ofélia não mais através de metáforas que remetem à ela como a origem do desvario de Hamlet, mas como alguém que está dentro dos limites de seu domínio: “Tenho uma filha, tenho-a enquanto for minha —/Que em avença ao seu dever e a obediência, olhem,/Me deu isto.” (ibid.).

A menção à Ofélia como sua filha é ressaltada nos discursos de Polônio de diferentes formas, se repetindo e reafirmando nos trechos em que ele se refere e se dirige à Ofélia, reforçando o papel e a posição social dela enquanto ‘sua filha’: “Que você não se conhece com a clareza/Que você conviria à minha filha e à sua honra” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70), “Tenho uma filha, tenho-a enquanto for minha” (p. 91). Ofélia também assume mais um papel dentro de sua família como irmã de Laerte: “E, irmã, sempre que os ventos forem favoráveis” (p. 67) e “Cuidado, minha irmã, toma cuidado, Ofélia” (p. 68). Ela é primariamente caracterizada enquanto irmã ou filha, e só após tal designação é vista como mulher, ainda condicionada por tais posições familiares que tornam-se suas posições sociais. De acordo com Felman, “Desde sua educação familiar inicial até seu desenvolvimento subsequente, o papel social atribuído à mulher é o de *servir* à uma imagem, autoritária e central, de um homem: a mulher é primeiro e antes de tudo uma filha/uma mãe/uma esposa” (1975, p. 2, grifo da autora, tradução minha)<sup>59</sup>. Ofélia, portanto, serve primeiramente duas imagens: de irmã e filha.

---

<sup>59</sup> “From her initial family upbringing throughout her subsequent development, the social role assigned to the woman is that of *servicing* an image, authoritative and central, of a man: a woman is first and foremost a daughter/ a mother/ a wife.” (FELMAN, 1975, p. 2).

Com isso, Polônio passa a ler uma carta escrita por Hamlet para Ofélia à qual teve acesso. Através de sua leitura – constantemente interrompida por seus comentários pessoais – têm-se acesso também à caracterização de Ofélia *por* Hamlet, possivelmente em momentos anteriores à melancolia desencadeada pela morte de seu pai:

*(Lê) Ao ídolo celestial de minha alma, a mui  
aformoseada Ofélia — que péssima expressão,  
muito ruim, “aformoseada é uma expressão ruim. Mas escutem — em seu excelente e  
alvo seio, estas etc.  
(...)  
Oh, querida Ofélia, não sou bom em versos. Não tenho arte para dar forma aos meus  
gemidos. Mas que te amo tanto, mas tanto mesmo, acredita nisso. Adeus. Teu para a  
eternidade, caríssima senhora, enquanto essa máquina lhe pertencer.  
Hamlet. (SHAKESPEARE, 2015, p. 92)<sup>60</sup>*

Em suas palavras, Hamlet expressa sua adoração à Ofélia ao referir-se a ela como “ídolo celestial”. Isto lhe confere características angelicais e de perfeição, típicas de figuras divinas, além de uma possível significação de perfeição imaculada, geralmente associada a tais figuras. O uso da expressão “aformoseada” sugere a ideia de um processo até que tal perfeição tenha sido ‘atingida’; como se Ofélia tivesse se tornado formosa com o decorrer do tempo, o que pode ligar-se ao processo de florescimento ao qual Laerte referiu-se na cena III do Ato I.

Ao declarar seu amor por Ofélia nas linhas que se seguem, os significantes e signos celestiais na escrita de Hamlet se mantém à medida que ele se apoia em um pertencimento romântico e espiritual “para a eternidade”, ao mesmo tempo em que faz referências à composição terrestre de seu corpo físico: “enquanto esta máquina lhe pertencer”.

Polônio retoma a atenção para si e para os meios pelos quais conseguiu acesso à carta:

Minha filha, em obediência, revelou-me isso,  
E, além do mais, todas as investidas dele  
Conforme seu tempo, seu meio e seu lugar,  
Confiou aos meus ouvidos. (SHAKESPEARE, 2015, p. 92)

Apesar da presença física de outra personagem feminina em cena (Gertrude), o responsável por perguntar sobre os efeitos das declarações de Hamlet e Ofélia é Cláudio: “Essas declarações, como ela as recebeu?” (ibid.), referindo-se a ela como 3ª pessoa (Ela, Ofélia). Novamente, Polônio reverte a situação para si próprio:

[...] Que teria o senhor pensado  
Se eu visse essa paixão já quase esvoaçando —

<sup>60</sup> Ao ler a carta de Hamlet, Polônio se desvia da estrutura tradicional das peças shakespearianas de falas em versos e utiliza-se do texto em prosa, tanto para tecer seus comentários quanto para seguir a estrutura da correspondência.

É bom lembrar que notei antes de sabê-la  
 Por minha filha — mas o que então pensaria  
 O senhor e Sua Majestade a rainha,  
 Se eu fizesse papel de moço de recados,  
 Se ensurdescesse e emudecer o coração,  
 Ou se olhasse esse amor com olhar complacente —  
 O que pensariam? Não, fui logo à labuta,  
 E assim faleceu para a minha jovem donzela:  
 “O príncipe Hamlet está além da rua estrela.  
 Isso deve acabar”. Então eu lhe dei ordens  
 Pra que se trancasse, evitasse suas visitas,  
 Recusasse mensagens, brindes ou sinais;  
 E assim ela teve os frutos dos meus conselhos [...]. (SHAKESPEARE, 2015, p. 92-93)

As noções a respeito da obediência de Ofélia são reafirmadas pelos discursos de Polônio mais uma vez: “Minha filha, em obediência, revelou-me isso,/ (...) /Confiou aos meus ouvidos”. Suas falas reforçam outros aspectos trazidos anteriormente em minha discussão, sobre o próprio Polônio e suas formas de lidar (ou não) com Ofélia, situada entre seus diversos outros interesses. Ele demonstra sua percepção de seu próprio poder em todo o processo de descoberta de algum envolvimento entre Hamlet e Ofélia, afirmando tê-lo percebido antes da própria Ofélia, bem como a importância de suas ações e decisões ao ordenar que ela evitasse Hamlet e resguardasse a si mesma: “E assim ela teve frutos dos meus conselhos”. Polônio encarrega a si próprio – e se dá o próprio poder – de relatar o que descobriu *a partir de* Ofélia *por* ela, tomando seu lugar de fala. Na cena anterior, após Ofélia lhe relatar seu encontro perturbador com Hamlet, Polônio indica que os dois irão até Cláudio para contar sobre o ocorrido; já na cena seguinte, Polônio se encontra diante de Cláudio e Gertrudes *sozinho*. Esta pode ser considerada uma (de suas) postura(s) de silenciamento de Ofélia: quando ele se encarrega não apenas de falar *sobre* ela, mas *em nome* dela, como uma das práticas de opressão e submissão que silencia os significados das mulheres elencados por Shoshana Felman (1975).

O patriarca subverte aquilo que já havia expressado anteriormente diante de Ofélia; diante de Cláudio e Gertrudes, suas falas transformam-se em: “E assim falei para minha jovem donzela:/“O príncipe Hamlet está além da tua estrela./Isso deve acabar”. O contraste entre os registros linguísticos utilizados por Polônio com Ofélia e com as figuras soberanas da corte fica evidente: traços de expressões mais coloquiais como “tem rédea bem mais longa” estão presentes ao dirigir-se à filha, enquanto que a Cláudio e Gertrudes, e em específico a Cláudio – cujas interações e respostas são mais presentes em cena em comparação à Gertrudes –, Polônio expressa maior polidez e cuidado com sua escolha de palavras, não recorrendo a expressões

coloquiais ou qualquer tipo de linguagem chula<sup>61</sup>. Estas podem ser consideradas amostras dos diferentes níveis e nuances de sua linguagem particular de loucura: alternar os discursos de menor ou maior prestígio conforme a personalidade de seus interlocutores, ou, melhor dizendo, a depender de sua interlocutora.

Por fim, o novo rei da Dinamarca se pergunta sobre formas de confirmar a veracidade desta teoria. Polônio então passa a arquitetar um plano para confrontar Hamlet *por meio de* Ofélia:

POLÔNIO A essa hora, eu vou jogar-lhe minha filha.  
Nós dois, nós estaremos atrás da cortina  
Para estudar o encontro. Se ele não a ama,  
E se com isso não perder o juízo, tire-me  
Do conselho do Estado, e ponha-me a cuidar  
Só de fazendas e carroças. (SHAKESPEARE, 2015, p. 93)

A movimentação que será encarregada (ou ordenada) à Ofélia é indicada pela ação de Polônio “jogar-lhe” em direção à Hamlet. Novamente, e como é característico da relação entre pai e filha, Ofélia é um meio, uma isca (LACAN, 1977), que deve cumprir seu papel de atrair Hamlet para que Gertrudes, Cláudio e o próprio Polônio capturem a real loucura do príncipe e testem sua teoria de que ela possa ser provocada por Ofélia.

Hamlet entra em cena, e Polônio pede que Cláudio e Gertrudes se retirem para que possa abordá-lo sozinho. Polônio cumprimenta Hamlet com educação, e é recebido com os diálogos do príncipe em sua (não tão) falsa loucura<sup>62</sup> – à qual recorre para despistar a curiosidade de qualquer outra pessoa além de Horácio sobre a arquitetura de sua vingança –, que o permite fazer críticas à índole e à honestidade de Polônio sem que este compreenda o que está sendo dito. Hamlet é o primeiro a trazer Ofélia de volta à cena, em uma das reviravoltas na linearidade de seus discursos: “Pois se o sol faz brotar vermes num cachorro morto, que é uma carniça boa de beijar — Você tem uma filha?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 94).

Apesar de agir como se não tivesse conhecimento sobre a existência de Ofélia, nem enquanto filha de Polônio, nem como seu interesse romântico, a fala seguinte de Hamlet, após uma resposta afirmativa de Polônio, é responsável por conectar-se à anterior. Assim, ele forma

<sup>61</sup> Na primeira interação entre Ofélia e seu pai em Hamlet, Polônio utiliza as frases “Senão — pra não esfaltar a pobre palavra/No galope — vai é me ofertar um fedelho.” e “É só laço pra apanhar franguinha!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70) direcionadas à Ofélia.

<sup>62</sup> Quando presentes em cena, os diálogos da loucura fingida de Hamlet são identificados não apenas pelo uso de expressões peculiares, como “Pois se o sol faz brotar vermes num cachorro morto, que é uma carniça boa de beijar — Você tem uma filha?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 94), mas também pelo uso de texto em prosa, diferente da estrutura versificada de suas falas quando não está performando sua loucura.

sua primeira caracterização de Ofélia, em seu estado próprio de loucura: “Não a deixe andar ao sol. A concepção é uma bênção — mas como sua filha pode conceber — meu amigo, fique de olho” (ibid.).

As duas falas representam uma metonímia, unidas pelo princípio da contiguidade (GROSZ, 1990), relação entre parte e todo de significantes; entre a linguagem expressa e o processo de significação. Ao alertar Polônio sobre o perigo de uma saída de Ofélia ao sol, a última fala de Hamlet imediatamente remete à anterior, à sua menção sobre a capacidade do sol de fazer brotar microrganismos no corpo de um animal morto. A figura do cachorro seria uma metáfora, em que o significante de uma mulher (Ofélia, filha de Polônio) estaria deslocada, tanto metafórica quanto metonimicamente, dentro do signo (neste caso, o substantivo) que designa o cachorro.

Ainda, o signo utilizado para designar o cachorro (e a mulher) é específico: “cachorro morto”. Ao unir a possibilidade de concepção de vermes do cachorro morto à capacidade de concepção que Hamlet admite que Ofélia, enquanto filha de Polônio, tenha, ele imediatamente a assemelha a uma carniça, algo morto, ainda que “boa de beijar”, ou seja, atraente de alguma forma. Ainda sobre a capacidade de concepção, os ‘frutos’ que podem ser concebidos por Ofélia – e pelas mulheres em geral, visto que há sempre uma metáfora imbricada como base de uma metonímia (LACAN, 2016) – seriam frutos de conotação negativa, algo como vermes.

Esta se trata de uma das primeiras vezes em que Hamlet emprega seus recém-formados juízos de valor acerca das mulheres, com opiniões formadas a partir do casamento prematuro de sua mãe com Cláudio, especialmente após descobrir que seu pai foi morto pelo próprio irmão antes do recente matrimônio. Seus discursos acerca das qualidades e fraquezas das mulheres são amostras de seu próprio sofrimento e inconformidade com os últimos eventos de sua família e inquietações “que ele resolve projetar ora sobre Gertrude, ora sobre Ofélia, traduzindo seu próprio sofrimento em gestos e palavras sádicas contra ambas” (PEREIRA; ROSENFELD, 2015, p. 81). A trama interior de loucura e sofrimento de Hamlet não está particularmente relacionada à Ofélia. A conexão e união destas duas últimas falas (indiretamente) sobre Ofélia – e dos significantes dentro delas – estão relacionadas às possibilidades dos significantes se associarem uns aos outros de forma encadeada, e cifrada, dentro de uma mesma cadeia de significação do inconsciente que ganha voz (CASTRO, 2009). As impressões de Hamlet sobre a natureza das mulheres a partir de suas opiniões sobre sua mãe são deslocadas em direção à Ofélia e à metáfora do cachorro morto.

Ao demonstrar sua confusão à parte, como indicado por uma nota no roteiro, para que o príncipe não o ouça, a lista particularmente invertida de prioridades de Polônio se faz presente:

“O que você quer dizer com isso? Vira e mexe volta à minha filha. E primeiro nem me conhece. Disse que eu era vendedor de bacalhau. Está bem fora de si, bem fora.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 94). Surge então o papel social de Ofélia como ‘filha’, sendo este o termo utilizado para designá-la até mesmo por outra personagem além de seu pai, sendo, neste caso, Hamlet.

Polônio torna a se preocupar com maior foco sobre seu próprio diagnóstico para a loucura de Hamlet do que sobre o que ele tenha dito sobre Ofélia, cuja presença acústica em 3ª pessoa rapidamente perde espaço. O conselheiro continua com suas tentativas de estabelecer algum diálogo com Hamlet entre os desvios que este continua a entregar-lhe, chegando até mesmo a admitir que “Embora isso seja loucura, possui certo método” (SHAKESPEARE, 2015, p. 95), como o “momento da verdade” da loucura identificado por Foucault (1975), em que aquele que possui a loucura, por meio dela, expressa algo dotado de razão e censo.

Ofélia torna a aparecer pouco depois, ainda em meio à loucura de Hamlet, quando Polônio decide deixá-lo para “arranjar meios para um encontro entre ele e minha filha” (SHAKESPEARE, 2015, p. 95). Pela primeira vez, Ofélia encontra-se situada como *um meio* dentro de outros meios que necessitam ser arranjados para que ela entre em ação.

Após a saída de cena de Polônio, entram Rosencrantz e Guildenstern, para abordar Hamlet e sondar mais sobre seu estado psíquico a mando de Cláudio e Gertrudes, espaço de tempo dentro da peça em que Ofélia não é mencionada por nenhuma das personagens. Seu retorno enquanto 3ª pessoa dentro deste Ato, no entanto, acontece dentro de uma metáfora na qual ela está contida, mas que não remete imediatamente à sua figura.<sup>63</sup>

Ao retornar à cena para anunciar que um grupo de atores convidados chegaram à corte, Polônio reencontra Hamlet, tecendo considerações sobre a fama e o talento dos atores<sup>64</sup>. Graças à linearidade particular (e peculiar) que Hamlet apresenta em seus discursos de loucura enquanto está em companhia de outras personagens, ele subitamente se refere a Polônio como Jefté: “Ó Jefté, juiz de Israel, que tesouro tu tinhas!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 101). Ao ser questionado sobre o tesouro de Jefté, Hamlet declama alguns pequenos versos: “Ora, / *Uma filha formosa, e nada mais/Que amava mais que tudo e até demais*” (ibid., destaque do autor). É na

<sup>63</sup> Apesar de ser o meio que provará se a teoria de Polônio sobre a razão da loucura de Hamlet é verídica e factível, Ofélia só é mencionada novamente seis páginas depois de sua última menção, na página 101.

<sup>64</sup> A fala de Polônio sobre o talento dos atores que chegam à Elsinore nos mais variados gêneros dramáticos é muito famosa dentre os pesquisadores shakespearianos: “Os melhores atores do mundo, em tragédia, comédia, história, no gênero pastoral, histórico-pastoral, trágico-histórico, trágico-cômico-histórico-pastoral, com cenas indivisíveis ou com poema ilimitado” (SHAKESPEARE, 2015, p. 100-101). Acredita-se que esta possa ser uma referência sobre como o próprio Shakespeare, enquanto dramaturgo, se divertia com a “imprecisão classificatória do drama” (SANTOS, 2008, p. 174-175).



conexão das falas de Hamlet que Ofélia se faz presente acusticamente, ao estar contida como metáfora dentro de uma metáfora maior.

Hamlet primeiramente metaforiza Polônio através de Jefté, figura bíblica do Antigo Testamento, um dos juízes de Israel, líder durante o período de guerra dos israelitas contra o Reino de Amon. Segundo a história bíblica de Jefté, ele prometeu a Deus que, se alcançasse a vitória em suas batalhas, ofereceria a Ele o primeiro ser vivo que encontrasse em sua casa ao retornar da guerra (OLIVEIRA, 2016; Jz 12,30-31). Jefté alcança a vitória e liberta os israelitas dos Amonitas, porém, o primeiro ser que encontra em seu retorno é sua filha, que incentiva o pai a prosseguir com o sacrifício, pedindo apenas que tenha mais dois meses para chorar por sua virgindade antes de morrer (SOUZA, 2017; Jz 12,14)<sup>65</sup>.

A metáfora de Polônio enquanto Jefté é dotada de grande profundidade, engloba uma variedade de significantes. A substituição do nome de Polônio por Jefté pode ser considerada como um vocativo para a metáfora que se apresenta em seu subtexto, que remete à filha de Jefté como Ofélia. Considerando que os significantes substituídos no processo metafórico apresentam algo que lhes confere um aspecto de semelhança (GROSZ, 1990), a similaridade de Ofélia e a filha de Jefté estaria tanto no fato de ambas serem, cada qual em seu determinado contexto, usadas por seus genitores, enquanto meio (e até mesmo objeto, ou mecanismo) e oferenda, respectivamente.

Além disso, há a questão da castidade, característica presente em ambas as personagens segundo os registros bíblicos e dramáticos aos quais se têm acesso na atualidade (e que compõem o referencial teórico e o corpus desta pesquisa). A ordem de Polônio para que Ofélia se afastasse de Hamlet no Ato I, cena III teria como metáfora, no Ato II, cena II, o sacrifício cometido por Jefté, geralmente compreendido como a condenação de sua filha ao celibato eterno, visto que ela morreu virgem (OLIVEIRA, 2016, SOUZA, 2017); ambos os genitores teriam, portanto, sentenciado suas filhas ao celibato. Essa sentença tem como efeito a manutenção do controle da estrutura patriarcal rígida de ambas as histórias. Através de Polônio, acaba sendo um mecanismo de controle e repressão do desejo feminino. A menção a Jefté feita por Hamlet diz mais sobre Ofélia em seu subtexto do que sobre o próprio Polônio.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> A tristeza que a filha de Jefté pede para externar por sua virgindade em seus dois últimos meses de vida não está relacionada à uma conotação sexual e de satisfação de desejos carnis, e sim ao fato de que, ao morrer em nome do sacrifício de seu pai, ela não poderá ter filhos e cumprir a missão que o cristianismo comumente prega para mulheres.

<sup>66</sup> A referência a Jefté em *Hamlet*, além de referência bíblica e religiosa, pode também ser vista como uma referência social, que remete ao contexto histórico, social e político do período elisabetano. Na época, a Bíblia Sagrada andava em grande circulação entre o povo, graças ao advento da imprensa para as produções desta obra. Considerando que uma das raízes da popularidade da rainha Elizabeth I durante seu reinado se deu por

O patriarca da família de Ofélia compreende parte da metáfora de Hamlet, inferindo que a filha de Jefté, neste contexto, remete à Ofélia: “(*aparte*) Sempre minha filha!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 101, destaque do autor). Hamlet continua a chamar Polônio de “velho Jefté” (ibid.) para confirmar suas afirmações anteriores, para o qual Polônio responde que “Se o senhor me chama de Jefté, tenho sim uma filha que amo acima de tudo” (ibid.). Hamlet discorda, o que mais uma vez confirma a ambiguidade e a ramificação dos significantes presentes na metáfora de Jefté: se trata de uma forma indireta de abordar o comportamento ambíguo de Polônio em relação à Ofélia<sup>67</sup> (PEREIRA, 2015). A atenção à metáfora e à incompreensão incompleta de seu subtexto, entretanto, são rapidamente escanteadas quando os atores entram em cena, desviando as atenções de Polônio e Hamlet para além de Ofélia mais uma vez.

#### 4.1.4. Ato III, cena I

No terceiro Ato de *Hamlet*, pela primeira vez, leitores têm acesso à presença de Ofélia acompanhada de outras personagens que não Laerte e Polônio. Neste trecho da peça, estão reunidos Cláudio e Gertrudes, e seus encarregados: Rosencrantz, Guildenstern, Polônio, e a mais recente encarregada da corte, Ofélia. Os monarcas buscam saber se não há mais nada que possam fazer para descobrir sobre a “loucura turbulenta e perigosa” (SHAKESPEARE, 2015, p. 109) de Hamlet. Incubidos de incentivarem o interesse de Hamlet pela peça que será encenada pelos atores algumas cenas à frente, Cláudio passa a instruir a Gertrudes que ela se retire para que ele e Polônio possam atrair Hamlet secretamente para que esteja diante de Ofélia.

Leitores têm ciência de sua presença nesta cena graças à uma indicação no roteiro “*Entram o Rei, a Rainha, Polônio, Ofélia, Rosencrantz e Guildenstern*” (SHAKESPEARE, 2015, p. 109, grifo meu). No entanto, ao referir-se à ela, Cláudio a situa como 3ª pessoa:

REI Deixe-nos também, doce Gertrudes,  
Pois atraímos Hamlet até aqui, em segredo,  
Para que fique frente a frente com Ofélia,

---

conta de sua preocupação com a flexibilização religiosa, entre catolicismo e protestantismo (ROCHA, 2008), a alusão à história bíblica seria, para Shakespeare, “como se tivesse o propósito de ativar a memória coletiva (social) da comunidade em que residia” (OLIVEIRA, 2016, p. 87).

<sup>67</sup> Outra possível metáfora que liga a filha de Jefté à Ofélia pode estar contida no fato de ambas serem constantemente nomeadas como filhas de Jefté e Polônio, respectivamente, na maior parte do tempo (e um possível afluente da ideia dos papéis sociais de gênero (FELMAN, 1975; ZANELLO, 2022), tendo ambas seus papéis sociais mais importantes definidos como filhas de alguém, em específico, de *um pai*. A filha de Jefté é mais comumente referida apenas como “filha de Jefté”. Ela foi nomeada apenas em registros pré-medievais cuja autoria é de Pseudo-Filo, autor bíblico anônimo e desconhecido no *Liber Antiquitatum Biblicarum* (Livro de Antiguidades Bíblicas), sendo então chamada de Seila (BEAVIS, 2004; BAUMGARTEN, 2007; KOLOWPITZ-BRIER, 2020).

Como que por acaso.  
 Eu e o pai dela, ao modo de espiões legítimos,  
 Nós ficaremos onde, vendo sem ser vistos,  
 Possamos livremente avaliar o encontro [...]. (SHAKESPEARE, 2015, p. 110)

O ato de falar de Ofélia como ‘ela’, evidenciando como ela estará no meio de um encontro com Hamlet como um meio, pode ser entendido como uma forma de silenciamento. Ao não utilizar a 2ª pessoa, de modo a dirigir-se diretamente a ela, à Ofélia não é dada a abertura necessária para uma resposta à fala de Cláudio. A primeira personagem a situá-la enquanto 2ª pessoa no discurso é Gertrudes, outra personagem feminina que oferece à Ofélia um lugar de fala e escura, logo em seguida, também sendo a primeira vez que ela se dirige à Ofélia na peça:

RAINHA Conte com minha obediência.  
 Quanto a ti, cara Ofélia, anseio realmente  
 Que tua terna beleza seja a alegre causa  
 Do desvario de Hamlet; e espero também  
 Que, pra honra dos dois, os teus bens o devolvam  
 Ao estado costumeiro. (ibid.)

Assim como Laerte no Ato I, Gertrudes enfatiza as características estéticas de Ofélia, a delicadeza de sua beleza, apesar de o fazer sem o uso de simbolismos ou associações a outros signos, de forma mais superficial. Nos dois casos há menções à honra, porém Gertrudes enxerga na união de Hamlet e Ofélia, e a conseqüente ‘cura’ da loucura de Hamlet, algo que assegurará a honra de ambos, diferentemente de Laerte e Polônio, que enxergavam o interesse de Hamlet em Ofélia como algo nocivo e capaz de contaminá-la.

Com a saída de Gertrudes de cena, Polônio toma as rédeas da cena e dos movimentos de Ofélia, indicando onde, como e porque ela deve se posicionar de determinada maneira:

POLÔNIO Ofélia, aqui. Se aprover à Sua Majestade,  
 Podemos nos posicionar. Leia este livro,  
 Pra que a exibição desse exercício realce  
 Sua solidão. Talvez nos caiba esta censura:  
 Está bem provado que, com rosto devoto  
 E piedosas ações, até o próprio demônio  
 Sabemos adoçar. (SHAKESPEARE, 2015, p. 110-111)

A movimentação de Ofélia está condicionada ao direcionamento de outra personagem, tanto a Polônio (“Ofélia, aqui.”) quanto a Cláudio (“Para que fique frente à frente com Ofélia”): ambos tratam de coordenar e arquitetar o encontro dela com Hamlet. Polônio, assim como Gertrudes, também foca na aparência de Ofélia à beira da superficialidade, com seu “rosto devoto”, como algo que pode “adoçar” a loucura de Hamlet. Polônio apresenta ainda uma nova

amostra da estratificação dúbia de hierarquia envolvendo Ofélia e outras personagens, primeiramente apresentada por Laerte no Ato I: apesar de estar abaixo do rei Cláudio na pirâmide social de Elsinore (“Se aprouver à Sua Majestade/Podemos nos posicionar”), e de ser uma ‘pessoa comum’ como Ofélia, Polônio encontra-se acima dela em uma segunda – e mais restrita – pirâmide, que existe dentro da primeira. Isto se dá tanto por ele ser seu pai, e por isso, uma figura de autoridade, quanto por ser um homem, o que lhe garante uma espécie de dupla cota de autoridade a ser utilizada *sobre* Ofélia. Ademais, ao dizer “Talvez nos caiba esta censura:/Está bem provado que, com rosto devoto/E piedosas ações” (SHAKESPEARE, 2015, p. 111), Polônio se situa em pé de igualdade com Cláudio, admitindo que ambos, enquanto homens, podem censurar, silenciar e repreender as ações de Ofélia dentro daquilo que lhes parece ser mais eficaz para atrair Hamlet.

Com todos os direcionamentos e instruções de Polônio, ele finda por condicionar não apenas os comportamentos de Ofélia, mas também sua experiência de feminilidade (USSHER, 2011), fixando à sua imagem estética características que realcem a atração que ela pode exercer sobre Hamlet. Ele também se mostra capaz de impor, ao expor seus próprios juízos de valor e concepções sobre o que é necessário para atrair Hamlet, uma espécie de norma dotada de poder coercitivo e capacidade de realização de exigências (MELO; MEDEIROS; COSTA, 2010). Isto leva Ofélia a se colocar em ‘ação’ ao esperar pelo encontro com Hamlet.

Com a retirada de Polônio e Cláudio, Hamlet entra em cena, proferindo um dos mais memoráveis solilóquios<sup>68</sup> da dramaturgia shakespeariana, o famoso “Ser ou não ser”. Este solilóquio em específico conta com 32 versos e meio<sup>69</sup>, e a menção e anúncio da presença de Ofélia ao redor de Hamlet só se fazem nos versos finais de sua fala: “Mas silêncio agora./A bela Ofélia. Ninfa, em tuas orações sejam/Lembrados os meus pecados.”(SHAKESPEARE, 2015, p. 112). Em uma mesma fala, Hamlet se refere a Ofélia tanto em 3<sup>a</sup>, através de “**A bela Ofélia**”, quanto em 2<sup>a</sup> pessoa: “Ninfa, em *tuas* orações” (ibid., grifo meu).

Assim que Ofélia o cumprimenta, Hamlet passa a se expressar em prosa, e não mais em verso, uma característica de suas demonstrações de loucura. Ainda dentro de sua linguagem de loucura particular (FELMAN, 2003), Hamlet continua a dirigir-se à Ofélia, e não a falar ‘sobre’

---

<sup>68</sup> Solilóquios costumam ser espécies de monólogos em que as personagens verbalizam seus pensamentos mais profundos e existenciais para si próprios, e não para outras personagens (apesar de também expressarem tais pensamentos para uma suposta audiência, considerando que os textos dramáticos de Shakespeare foram escritos primeiramente com o intuito de serem performados para alguém, e não lidos por alguém)

<sup>69</sup> As palavras do último versos se estendem até o verso de número 88, da cena I do Ato III (“E perdem o nome da ação.”), no entanto, a segunda metade do verso, após o ponto final, já indica a quebra e o fim do solilóquio existencial, pois é quando Hamlet percebe a presença de Ofélia (“Mas silêncio agora”), o que é confirmado no verso seguinte com:”A bela Ofélia” (SHAKESPEARE, 2015, p. 112).

ela: "Humildemente **lhe** agradeço", "Eu nunca **lhe** dei nada", "Ha ha, **você** é decente?", "Que se **você** é decente e bela, **sua** decência não deveria permitir conversa com **sua** beleza." (SHAKESPEARE, 2015, p. 112, grifos meus).

Ainda que fale com Ofélia, o que está expresso nos significantes, signos e até mesmo significados expressos por Hamlet não são ideias e imagens acústicas produzidas em seu inconsciente a partir de Ofélia, mas sim a partir de suas concepções recém-formadas sobre Gertrudes depois de seu casamento com Cláudio, logo após a morte do falecido rei. Hamlet passa a, metaforicamente, tratar Ofélia como um símbolo do que, ao seu ver, se trata 'ser mulher'. Tal ação metafórica é ligada a um processo metonímico de deslocamento daquilo que Hamlet construiu em sua mente a partir de Gertrudes para Ofélia: "[...] sua desconfiança se transfigura, colando a imagem de Ofélia à imagem do feminino fraco — de Gertrudes" (PEREIRA, 2015, p. 256).

Ofélia tenta devolver para Hamlet lembranças entregues a ela, o que ele refuta, alegando nunca ter dado nada à Ofélia. Hamlet passa a confundi-la com a performance de sua loucura, à qual Ofélia não havia se deparado até o momento: "Ha, ha, você é decente?" (SHAKESPEARE, 2015, p. 112). Em sua língua original, o texto de Hamlet expressa a palavra *honest* (SHAKESPEARE, 2007), podendo carregar consigo significados, ou até mesmo significantes, ambíguos, remetentes à ideia de honestidade ou castidade (PEREIRA, 2015, p. 256). Ao receber uma demonstração de confusão de Ofélia ("Senhor?"), Hamlet faz uso de outro signo: "Você é bela?" (SHAKESPEARE, 2015, p. 112), e novamente, enxergo o retorno ao texto em sua língua originária como necessário. Hamlet expressa ambiguidade com a palavra *fair*, que, dentre os possíveis significados, engloba sentidos como bela, justa, sincera ou franca (PEREIRA, 2015, p. 256), o que continua a causar confusão em Ofélia.

Estes mal-entendidos implicam em mais falhas de comunicação, que levam Hamlet a enveredar pelos sentidos relacionados à honestidade e à beleza, sendo a decência uma impossibilidade para Ofélia por conta de seus atributos físicos e estéticos: "O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso já foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam." (SHAKESPEARE, 2015, p. 112-113). Hamlet desdobra mais uma possibilidade de significação da palavra *fair* como mercado ou feira, algo relacionado à atividade mercantil de comercialização, que se soma ao seu uso da palavra "cafetina". Isso contribui para uma metáfora não apenas de objetificação, mas de mercantilização sexual das características físicas femininas.

As (únicas) personagens femininas da peça, Ofélia e Gertrudes, são representações metonímicas. Elas são partes representantes de um todo maior e dizem respeito à imagem

acústica construída no (in)consciente de Hamlet de mulher, do “feminino fraco”, segundo Pereira (2015). As conexões de Hamlet referem-se tanto àquilo que se entende por gênero – sendo este uma construção social de performances com expectativas e moldes socialmente definidos (ZANELLO, 2022) –, quanto ao que se entende por sexo biológico.

Hamlet confessa ter amado Ofélia um dia, empregando o pretérito ao que confessa. No entanto, como o sentimento geral que perdura em suas falas é negativo e carregado de desconfiança, ele deixa que esta negatividade escorra até seus sentimentos passados, manchando-os com o que há de sombrio em seu presente: “Enxertem a virtude na velha cepa,/o sabor acre perdura. Eu não a ameí” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113). Hamlet faz uso de uma metáfora que desliza originalmente da horticultura, um contraste com as flores e algumas de suas especificidades botânicas que Laerte associou à Ofélia no Ato I. O enxerto mencionado se trata de uma técnica de reprodução e plantio que consiste em enxertar uma muda mais jovem de alguma planta em outra mais madura e crescida, de espécie similar, com o objetivo de reproduzir novos ramos, galhos mais jovens, e, possivelmente, novos frutos mais saudáveis.

A ideia de um enxerto como tentativa de rejuvenescimento pode ser traduzida e remetida, novamente, à imagem acústica sobre mulheres criada por Hamlet. A “velha cepa” pode se tratar do corpo feminino, seus aspectos físicos e biológicos, além de sua performance de gênero. Neste contexto específico, pode remeter à Gertrudes, a figura feminina mais velha com quem Hamlet tem contato em seu círculo de convivência. A “virtude” poderia, portanto, representar as características que Ofélia carrega, mencionadas não apenas por Hamlet mas pelas demais personagens anteriormente: sua beleza, sua castidade e sua obediência, todas estas contidas em seu corpo que compartilha das mesmas ‘velhas’ características físicas e biológicas e elementos da identidade de gênero que Gertrudes, visto que ambas são mulheres.

Logo após esta metáfora, Hamlet adentra no trecho responsável por caracterizar toda a sua interação com Ofélia na cena I do Ato III em uma subcena, popularizada e conhecida como “Cena do Convento” (PEREIRA, 2015; SOUZA, 2017; PEREIRA; ROSENFELD, 2020):

HAMLET Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores? Eu próprio sou razoavelmente honesto, mas eu poderia me acusar de certas coisas que seria bem melhor se minha mãe não tivesse me parido. Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo para executá-los.<sup>70</sup>Que fazem tipos como eu rastejando entre

---

<sup>70</sup> A trama interna e externa de Hamlet em muito é pautada pelo dilema da personagem em transpor seus vívidos pensamentos e planos de vingança, situados em sua instância psíquica, para o mundo físico, real. Ainda que Ofélia não tenha compreendido a verdade contida em fala, em “Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo para executá-los”, Hamlet confessa seu entrave pessoal. Apesar de ser poderoso em seus pensamentos, e ser dono de uma mente fervorosa e inquieta, as ações de Hamlet não são a completa tradução deste poder para lutar contra Cláudio e, de fato, vingar-se em tempo hábil (YANG, 2009).

a terra e o céu? Somos todos inteiros canalhas, não dê crédito a nenhum de nós. Vai, anda para o convento. Onde está seu pai? (SHAKESPEARE, 2015, p. 113)

Alguns textos da época elisabetana circulavam com a palavra *nunnery*, utilizada no inglês moderno original de *Hamlet* como sinônimo de bordel (SOUZA, 2017), o que poderia relacionar-se metonimicamente com a ênfase que Hamlet dá ao (seu) fato de beleza e decência não caminharem juntas (SHAKESPEARE, 2015). Todavia, há mais uma vez o deslocamento do que Hamlet pensa sobre sua mãe sendo redirecionado à Ofélia de forma errônea e equivocada, e isso se evidencia quando ele mesmo diz “[...] mas eu poderia me acusar de certas coisas que seria bem melhor se minha mãe não tivesse me parido”.

Outro ponto que ressalto nesta fala de Hamlet é a correspondência metonímica contida em “Quê! Preferes procriar criadores?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113) com relação às suas falas anteriores, presentes na cena II, Ato II, que carregam a metáfora e a metonímia de Ofélia e das mulheres, em geral, como um “cachorro morto”, cuja carne atraente faz com que brotem vermes ao sol. Tanto no Ato II, quanto no Ato III, Hamlet se refere à capacidade reprodutiva das mulheres, fixando sua caracterização a partir de noções sociais, identitárias, biológicas e físicas que nos diferenciam dos homens.

Somada à sua caracterização de Ofélia como procriadora de pecadores, Hamlet expressa seus pensamentos – possivelmente uma amostra de um breve momento de expressão de linguagem (in)consciente – acerca de sua visão sobre os próprios homens, partindo de si próprio: “Que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu? Somos todos inteiros canalhas, não dê créditos a nenhum de nós” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113). Pode-se dizer que ele compartilha de parte da loucura particular de Polônio, encontrando-a como lugar comum (FELMAN, 2003), ao desviar-se do assunto principal que está diante de si (Ofélia), para dar voz aos seus pensamentos sobre si próprio e os dilemas que têm enfrentado desde que a vingança de seu pai lhe foi incumbida: “[...] carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo pra executá-los” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113).

Ao mesmo tempo em que expressa seu desprezo em relação a eles, também faz proveito da superioridade que lhe é permitida por ser um homem, fazendo uso do modo verbal imperativo, assim como Polônio e Laerte: “[...] não dê créditos a nenhum de nós”. Este modo retorna a suas falas adiante, nas próximas cinco<sup>71</sup> vezes em que vocifera que Ofélia vá para um

---

<sup>71</sup> De acordo com Souza (2017), o número total de vezes em que Hamlet manda Ofélia para o convento é cinco. No entanto, durante minha coleta de dados para esta análise, constatei que na verdade, são seis vezes. A penúltima delas ocorre em meio à uma fala sem que a preposição de lugar “para o convento” seja utilizada

convento: “Vai, anda, para o convento.”; “Vai para um convento, adeus.”; “Pro convento, anda, rápido.”; “Vai.”; “Pro convento, anda!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113-114).

Em mais duas de suas falas, Hamlet confirma minha observação sobre a relação metonímica e metafórica que tece entre Gertrudes, Ofélia e seus simbolismos como representação do significante ‘mulher’. Apesar de dirigir-se à Ofélia como a pessoa com quem divide a cena e a troca de falas, ou seja, Ofélia presente enquanto 2ª pessoa, Hamlet por duas vezes utiliza o pronome referente à 2ª pessoa do plural “vocês”: “Mas se tens que casar, casa com um imbecil; pois os homens sensatos sabem bem em que espécie de monstros **vocês** os transformam”; “Eu também ouvi falar muito das tuas maquiagens. Deus deu a **vocês** um rosto e **vocês** fazem um outro. **Vocês** saracoteiam e desfilam, dão apelidos às criaturas de Deus e explicam seus excessos como ignorância” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113, grifos meus). No inglês original, Hamlet faz uso do pronome *you* (SHAKESPEARE, 2007), que também promove ambiguidade, podendo ser utilizado como significante do singular, tu, ou do plural, vós, vocês. As conjugações dos verbos que seguem tais pronomes também se adequam à eles, o que implica dizer que Hamlet refere-se a mais de uma pessoa, e, considerando que existem apenas duas personagens femininas dentro da peça, ele refere-se à Ofélia e à Gertrudes, ambas carregando também o caráter metonímico de representarem a globalidade do significante (e signo) ‘mulher’ para Hamlet.

As falas de Hamlet para Ofélia nesta cena são amostras de dois tipos específicos de violência contra as mulheres: psicológica e moral. Quando tenta confundir e deturpar as lembranças de Ofélia sobre suas demonstrações de afeto, Hamlet performa um tipo de violência psicológica chamado de *gaslighting* (ZANELLO, 2022). Ele tenta manipular as percepções de Ofélia a partir de sua própria loucura e negatividade, questionando a racionalidade dela. A segunda expressão de violência, a moral, é se faz presente pois Hamlet tem uma “conduta que configura calúnia” (INSTITUTOMARIADAPENHA<sup>72</sup> apud ZANELLO, 2022). Ele a acusa de uma crueldade que não lhe pertence, além de rebaixar seu corpo e personalidade, como em: “Eu também ouvi falar muito das tuas maquiagens. Deus deu a vocês um rosto e vocês fazem um outro” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113), além de questionar sua índole, confundindo-a em seu jogo de palavras sobre decência e beleza. A maior das interações entre Hamlet e Ofélia, portanto, se trata de uma interação violenta.

---

como nas outras cinco vezes. Neste caso, é expressa apenas a ação mandatária com um único verbo: “Vai,” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113).

<sup>72</sup> A referência ao site do Instituto Maria da Penha no livro de Zanello não possui data.



Hamlet finda sua participação nesta cena (e nesta subcena) anunciando que o casamento não ocorrerá mais, sendo esta também a primeira menção a um compromisso formal entre ele e Ofélia. A partir disso, Cláudio e Polônio voltam ao palco. Cláudio retoma a teoria de Polônio apenas para confirmar que ela era equivocada, e que a razão da melancolia de Hamlet residia em algo mais profundo, “dentro de sua alma” (SHAKESPEARE, 2015, p. 114), e não pela superfície do amor por Ofélia. Cláudio o faz, entretanto, sem referir-se à Ofélia em nenhum dos 12 versos que constituem sua fala ao retornar à cena, o que imediatamente a posiciona como 3ª pessoa dentro da mesma cena em que ocupava o lugar de 2ª pessoa apenas alguns momentos antes. Ela é trazida de volta para esta posição de participação muito brevemente, na última fala de Polônio, que apenas diz “E então, Ofélia?/Já estamos sabendo o que o príncipe falou,/Ouvimos tudo.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 115), para então se dirigir a Cláudio e aos planos de enviar Hamlet para a Inglaterra.

Este comportamento de Polônio sugere que Ofélia acaba de ser descartada enquanto meio ou mecanismo (KOTT, 2003), ainda que Polônio ainda creia “Que a fonte e o começo desse sofrimento/Nasceram da rejeição no amor” (SHAKESPEARE, 2015, p. imediatamente se). Apesar de alegar que sua teoria ainda possui algum fundamento, o patriarca da família de Ofélia de imediato se apropria de sua própria linguagem de loucura ao dar prioridade a outros assuntos que não sua filha. Ela encerra esta cena sendo silenciada novamente, e ocupando um lugar de 3ª pessoa ainda que fisicamente presente no palco.

#### 4.1.5. Ato III, cena II

Esta cena tem como pano de fundo a exibição da peça *O assassinato de Gonzago*, que é também chamada de “Mousetrap scene” ou “Cena da ratoeira”<sup>73</sup> (PEREIRA; ROSENFELD, 2020), um dos passos arquitetados por Hamlet em suas tramas de vingança. Este passo em específico tem como objetivo atestar a culpa de Cláudio sobre o assassinato de seu irmão, o falecido rei Hamlet, a partir da encenação da peça alterada por Hamlet, cujo enredo é semelhante às últimas tramas da corte de Elsinore.

Nesta cena, tem-se acesso à presença de Ofélia enquanto 2ª e 3ª pessoa do discurso. Após a “cena do convento”, Ofélia reaparece fisicamente presente para assistir à peça, junto ao restante da corte, sendo primeiramente referida em 3ª pessoa por Hamlet, através de uma

---

<sup>73</sup> Nesta mesma cena, alguns trechos à frente, Cláudio pergunta a Hamlet sobre o nome da peça, ao que ele responde “*Rato enrascado*. Por quê? É em sentido translato.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 124). O “sentido translato” quer dizer metafórico (PEREIRA, 2015), e quer dizer que *O assassinato de Gonzago* é na verdade uma metáfora para a morte do rei Hamlet pelas mãos de Cláudio.

metáfora<sup>74</sup>. Ao ser convidado por sua mãe, Gertrudes, para sentar-se ao lado dela, Hamlet nega, e é assim que menciona Ofélia: “Não, mãe amada, aqui tem um ímã mais atraente.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 119). Além de metaforicamente se referir à Ofélia como um ímã, algo magnético, a fala de Hamlet pode também ser considerada uma metonímia ligada à algumas de suas falas pretéritas. No Ato II, cena II, quando Hamlet metaforicamente se refere às mulheres como o “cachorro morto”, ele acrescenta que tal organismo ainda “é uma carniça boa de beijar” (SHAKESPEARE, 2015, p. 94), como algo ainda atraente. Ao referir-se à Ofélia como “ímã”, Hamlet desdobra sua metáfora anterior em mais uma parte em relação à contiguidade.

A mudança de perspectiva do príncipe em relação à Ofélia acontece na linha seguinte, através da nota de roteiro “(*Volta-se a Ofélia*)” (SHAKESPEARE, 2015, p. 120); partir disso, ele passa a dirigir-se à ela como 2ª pessoa, diretamente. As falas ditas por Hamlet são destacadas por serem em prosa, um sinal de que ele está a incorporar sua loucura. Ao voltar-se para Ofélia, ele passa a abusar desta loucura para proferir comentários de cunho sexual: “(*deitando-se aos pés de Ofélia*) Senhora, posso me meter em seu colo?” (ibid.). Ligada à rejeição ao convite de Gertrudes, a fala de Hamlet sugere uma “típica encenação de substituição da figura materna-erótica” (PEREIRA, 2015, p. 265). Ele entra em um estado de teatralidade, como que influenciado pela peça que irá se desenrolar para a corte, e sua loucura ganha traços de uma ironia performática que o leva a assumir tom de desdenho e zombaria com quem está ao seu redor.

Hamlet continua a fazer de Ofélia o alvo de sua ironia teatral com expressões e metáforas de cunho sexual: “Eu quero dizer pôr a cabeça no seu colo”, “Você acha que estava sugerindo modos grosseiros?”, “É um belo pensamento se deitar entre as pernas de donzelas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 120). Quando Ofélia busca confirmar o que ouviu, ele apenas lhe responde: “Nada” (ibid.). No idioma original, a última fala de Hamlet usa o termo “Nothing” (SHAKESPEARE, 2007, p. 691). Segundo Pereira e Rosenfield (2020), tal signo era utilizado para referir-se à vagina, associado à uma imagem acústica de buraco ou vazio deste órgão, uma simbolização do feminino utilizado de forma pejorativa. Essa ‘nadificação’ de Ofélia aparecerá mais adiante, nos discursos de outras personagens, em específico, quando Ofélia enlouquece.

---

<sup>74</sup> A nova cena do Ato III tem início na página 116 da edição publicada pelo selo Companhia/Penguin em 2015. Ofélia só ‘aparece’ três páginas adiante, ao final da página 119, a partir da fala de Hamlet, enquanto todas as demais personagens em cena (Hamlet, o Primeiro Ator, Polônio, Rosencrantz, Horácio, Cláudio e Gertrude) possuem sequer uma fala entre estas três páginas. A única personagem além de Ofélia a não se pronunciar é Guildenstern, um dos personagens secundários.

Todas as metáforas utilizadas por Hamlet se tratam de metonímias entre si, relacionando-se umas às outras como fragmentos constituintes de uma mesma referência à uma parte do corpo de Ofélia. Não apenas isto, mas há também nestas metáforas e metonímias todo um efeito de objetificação que também tem sua relação metonímica maior com as ordens de Hamlet, na cena anterior, para que Ofélia fosse para um convento, ou um bordel (SOUZA, 2017).

A performance forçada da loucura de Hamlet é confirmada apenas algumas falas adiante, após a primeira ‘nadificação’ verbal de Ofélia, quando ela pergunta se ele está alegre, ao que ele responde: “Ó Deus, eu sou o paladino da burla e da galhofa. Fazer o quê se não se alegrar? Olhe só como minha mãe parece exultante e não tem duas horas que nem pai morreu” (SHAKESPEARE, 2015, p. 120).

O tópico sobre a ‘nadificação’ de Ofélia rapidamente é deixado à parte, assim como as noções deturpadas de Hamlet sobre o período após a morte de seu pai, quando a peça é anunciada e soam seus primeiros sons. A partir de então, Hamlet e Ofélia continuam em companhia durante toda a peça. Os comentários feitos sobre o enredo, inocentemente feitos por Ofélia, engatilham a linguagem dotada de ironia, uma figura de linguagem retórica, assim como cheia da acidez da loucura de Hamlet para esta cena. Ele passa a tecer explicações sobre a peça e seus mecanismos, como a pantomima<sup>75</sup> que precede o início da peça, bem como a aparição do prólogo.

Ao ser perguntado sobre a função do prólogo, Hamlet responde à Ofélia: “Sim, e de qualquer coisa que você lhe mostrar. Não fique com vergonha de mostrar, ele não terá pejo de lhe dizer o que significa” (SHAKESPEARE, 2015, p. 121). Mais uma vez, o tom de Hamlet é malicioso e sugestivo, e a simbologia de “qualquer coisa que você lhe mostrar” diz respeito à exposição do corpo de Ofélia. Laerte se referiu a algo semelhante quando disse “Se desnuda a beleza aos lampejos da lua” (SHAKESPEARE, 2015, p. 68). No entanto, seu tom era de precaução e aviso, caso Ofélia estivesse considerando expor a si própria para Hamlet, ao passo que ele parece incitá-la a expôr-se.

Hamlet emprega seus juízos de valor sobre as mulheres, deslocando o que pensa sobre sua mãe para Ofélia e para as demais mulheres em falas seguintes, entre um trecho e outro da peça. Ao estarem diante de um prólogo curto, de apenas três versos, tanto Ofélia quanto ele comentam sobre a brevidade deste anúncio: “OFÉLIA É tão breve, senhor./HAMLET Como

---

<sup>75</sup> Pantomima se trata da representação ou encenação de uma história exclusivamente através de gestos, movimentos ou expressões faciais, sem que sejam utilizadas falas verbais.

amor de mulher.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 121). Hamlet metaforicamente se refere ao casamento de Gertrudes com Cláudio, tema que já havia suscitado anteriormente na mesma cena, em conversa com Ofélia: “Olhe só como minha mãe parece exultante e não tem duas horas que meu pai morreu” (p. 120).

Hamlet continua a explicar aspectos específicos da peça, também para Cláudio Gertrude, o que de imediato posiciona Ofélia como 3ª pessoa. Em um trecho específico, em que Hamlet está explicando o enredo da peça (e o porquê de esta cena ser conhecida como “Mousetrap scene”) para Cláudio, sua fala é interrompida pela entrada de uma nova personagem na encenação que segue diante de todos. Hamlet esclarece quem é a nova personagem – que é alguém que metaforicamente representa Cláudio dentro de *O assassinato de Gonzago*, Luciano, o sobrinho do rei Gonzago que é responsável por envenená-lo –, dizendo “Esse é um tal de Luciano, sobrinho do rei” (SHAKESPEARE, 2015, p. 124), sendo em seguida elogiado por Ofélia, o que gera ambiguidade quanto a quem, exatamente, ele se dirigia: Ofélia ou Cláudio.

O elogio de Ofélia engatilha uma nova destilação de ironia em Hamlet, que responde: “Eu seria um perfeito intérprete entre você e seu amor, se pudesse ver os dois bonequinhos saltitando” (ibid.). Os “bonequinhos” são fantoches (*puppets*), o que sugere que os sentimentos de Ofélia seriam controlados e encenados, irrealis. Ademais, a imagem acústica de “dois bonequinhos saltitando” é mais um significante deslocado por Hamlet para, metonimicamente, criar uma de suas metáforas de associação erótica *para e sobre* Ofélia. Ofélia elogiou as habilidades de Hamlet enquanto intérprete, por estar explicando e acrescentando sentidos à encenação, ao passo que ele responde que seria o mediador ou intérprete de Ofélia e sua pessoa amada contanto que pudesse ver os dois fantoches ou marionetes em flerte, ou, então, realizando um ato sexual (PEREIRA, 2015). Além de objetificar Ofélia como um boneco, Hamlet demonstra perceber a ideia de marionete ligada a ela, como alguém controlada e manipulada por outra figura. Isto remete ao conhecimento que se tem sobre o encontro arquitetado por Polônio e Cláudio na cena anterior (“cena do convento”), e sobre a expressão utilizada por Polônio no Ato II, cena II: “vou jogar-lhe minha filha” (SHAKESPEARE, 2015, p. 93).

Hamlet não para com as falas erotizadas para com Ofélia, ao dizer: “Só um gemido teu, e meu fio ficaria cego” (SHAKESPEARE, 2015, p. 124). O “fio” seria uma metáfora para o desejo de Hamlet, que, ao ficar cego diante de uma suposta demonstração erótica de Ofélia, “um gemido”, perderia o próprio prumo, e talvez até mesmo seu próprio prumo de vingança. A última fala de Hamlet para ela é mais uma de suas metonímias e metáforas sobre mulheres, Gertrudes e a própria Ofélia: “Como **vocês** querem que os maridos sejam.” (ibid., grifo meu), empregando seu próprio juízo, mas que é convencionalmente aceito na sociedade patriarcal,

sobre o que acredita que as mulheres desejam: maridos afiados, rudes e irônicos, como ele mesmo em sua loucura, e cegos, alheios às maldades e artifícios que acredita que as mulheres dispõem. Essa fala de Hamlet pode representar esse reflexo de preconceitos e intenção de manutenção de tais valores misóginos. É a última fala, nesta cena, trocada entre Hamlet e Ofélia sobre ela, a última interação dos dois no Ato III, e em toda a peça.

#### 4.1.6. Ato IV, cena V

Na presente cena, Ofélia tem sua última aparição física (e viva) em *Hamlet*, quando se descobre que ela enlouqueceu. Entre esta cena e sua última presença, nas cenas iniciais do Ato III, resalto um acontecimento marcante, que não foi testemunhado por Ofélia: a morte de seu pai, um assassinato equivocado causado pelas mãos de Hamlet. Porém, não se sabe se e como Ofélia soube ou reagiu à tal acontecimento.

Antes de sua entrada no Ato IV, estão reunidos Gertrudes, Horácio e um Cavalheiro não nomeado, e a primeira fala da rainha da Dinamarca ‘traz’ Ofélia para a cena: “Não vou falar com ela” (SHAKESPEARE, 2015, p. 153). As demais personagens também referem-se à ela enquanto 3ª pessoa, e são essas as suas primeiras menções em seu estado de loucura: “Ela insiste, está/Fora de si. Seu estado merece piedade” (ibid.).

A primeira grande e esmiuçada caracterização da linguagem particular de loucura (FELMAN, 2003) de Ofélia está contida na segunda fala do Cavalheiro, em que ele explica e caracteriza a loucura de Ofélia para Gertrudes:

CAVALHEIRO Fala muito do pai e diz que tem ouvido  
 Que há trapaças no mundo, e urra, bate no peito,  
 Se enfurece com palhas, e diz coisas obscuras  
 Que só tem meio sentido. Sua fala é absurda,  
 Mas seu uso disforme leva os que a escutam  
 A juntarem os nexos. Vão lançando hipóteses,  
 Fundem o que ela diz com aquilo que eles pensam.  
 Realmente, os seus meneios, gestos o seu olhar  
 Até fazem pensar que ali há um pensamento,  
 Que, mesmo tão confuso, é assaz perturbador. (SHAKESPEARE, 2015, p. 153)

Ainda que seja uma caracterização masculina empregada de juízos de valor, uma espécie de diagnóstico (USSHER, 2011), o Cavalheiro diz muito sobre o tipo de informação que Ofélia aparenta estar expressando, e sobre os efeitos perturbadores de sua insanidade (PEREIRA; ROSENFELD, 2020). Em um primeiro momento, ele parece bestializá-la, ao dizer que ela “urra, bate no peito,/Se enfurece com palhas”, como se estivesse adotando comportamentos que não são humanos. Todavia, em seguida, o mesmo Cavalheiro nos leva a

entender que os discursos de Ofélia são dotados de certa profundidade, apesar de confusos: “e diz coisas obscuras/Que só tem meio sentido”. A ideia de coisas obscuras pode estar relacionada ao que Foucault caracteriza como “momento da verdade” de um indivíduo em estado de loucura: “Do fundo de sua loucura atinada, isto é, do alto de sua sabedoria louca, sabe muito bem que sua alma foi atingida” (FOUCAULT, 1975, p. 231). A loucura de Ofélia, portanto, estaria dotada de razão, exprimindo a verdade, como pode ser confirmado em “diz que tem ouvido/Que há trapaças no mundo”, o que faz parte da trama de vingança de *Hamlet*, desde atestar a culpa de Cláudio ao arranjo arquitetado de um encontro entre Ofélia e Hamlet.

A forma extraordinária que o Cavalheiro alega ser a das falas de Ofélia e o seu “uso disforme” que “leva os que a escutam/A juntarem os nexos” pode se tratar de uma forma leiga de se referir à suposta linguagem particular de loucura de Ofélia. Esta linguagem, contudo, não consegue ser traduzida completamente para a linguagem particular do Cavalheiro, como proposto por Felman (2003), indicando um breve retorno a Freud em que a loucura seria uma “falha de tradução”, o que faz com que ele não a compreenda. Ademais, o “uso disforme”, considerando que à esta altura leitores ainda não tiveram acesso à esta – até então – suposta linguagem de Ofélia, pode estar relacionada à expressão de significantes em princípio de deslizamento de significados fixos (CASTRO, 2009).

Até mesmo a menção à forma como os que ouvem Ofélia passam a “juntarem os nexos”, como se as informações estivessem dispostas de forma não linear, espalhadas ao vento, remete à noção de significantes posicionados em relação a outros significantes, não seguindo uma única linha racional, temporal ou espacial ao fazerem referências entre si, dentro da própria cadeia de significantes (CASTRO, 2009). A união do que Ofélia diz com aquilo que seus ouvintes acreditam, como dito pelo Cavalheiro, remete ao processo de significação, de produção de sentidos e imagens acústicas (significantes, ideias, pensamentos) a respeito de algo. Inclusive, o próprio Cavalheiro informa que a fala de Ofélia acontece não só por meio de sua verbalização, mas também por “seus meneios, gestos, o seu olhar”, o que corrobora com a noção de que o corpo inteiro pode ser um comunicador de linguagem do inconsciente (FREUD, 1974; LACAN, 1986; CASTRO, 2009), comunicando esta linguagem por meio dos chamados sintomas (LACAN, 1988).

A percepção destes sintomas pelas personagens que estão em cena é carregada de juízos de valor, lentes que permeiam a visão da loucura de Ofélia como algo negativo, como posto por Foucault (1975, p. 278): “A loucura, portanto, é negatividade”. Isto aparece primeiramente, além da perturbação notada pelo Cavalheiro, na fala de Horácio, ao aconselhar que Gertrudes receba Ofélia: “É melhor recebê-la pois pode implantar/Nas mentes perniciosas negras

conjecturas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 153). Horácio sugere que a loucura de Ofélia possa encontrar lugar comum, a partir das percepções, opiniões e significações de seus ouvintes, como dito pelo Cavalheiro em sua fala anterior: “Fundem o que ela diz com aquilo que eles pensam” (ibid.).

Outra amostra de percepção da loucura de Ofélia como algo negativo ressurgue na fala seguinte de Gertrudes, que enxerga, sem que sequer tenha presenciado ainda, a loucura de Ofélia como uma trivialidade: “A minha alma doentia onde o pecado grassa/Vê na **menor tolice** o símbolo da desgraça” (SHAKESPEARE, 2015, p. 153, grifo meu). Além de negativo e pejorativo, a fala de Gertrudes pode ser mais uma contribuição, metonímica, à ‘nadificação’ de Hamlet com suas irônicas metáforas de cunho erótico: a “menor tolice”, seria algo tolo ao ponto de ser insignificante, para Gertrudes e a culpa que Hamlet lhe incumbiu em cenas anteriores. Percebe-se mais uma vez um possível lugar comum (FELMAN, 2003) entre a linguagem de loucura do (agora falecido) Polônio, ao deslocarem Ofélia, mesmo quando ela se faz presente fisicamente, para baixo das preocupações e dilemas internos de cada personagem: “A culpa se vigia com tanto recato/Que, ao temer se trair, trai o próprio retrato” (SHAKESPEARE, 2015, p. 153).

Com a entrada (física) de Ofélia em cena com sua violenta loucura (PEREIRA; ROSENFELD, 2015), entra também o desequilíbrio de seu posicionamento, o qual mencionei como fator determinante para a adaptação de minha metodologia. Embora esteja presente enquanto sujeito falante em boa parte da cena, Ofélia é situada tanto em 2ª quanto em 3ª pessoa pelas personagens. Nos primeiros momentos, quando está se comunicando apenas com Gertrudes, ela é tida como 2ª pessoa em: “O que se passa, Ofélia?”, “Ah, querida moça, por que essa canção?”, “Ah, não, mas Ofélia —” (SHAKESPEARE, 2015, p. 154). Contudo, no momento em que é acrescida a presença de Cláudio em cena, Ofélia torna-se 3ª pessoa novamente, mesmo continuando fisicamente presente: “Ai, céus, veja isto” (ibid.)<sup>76</sup>.

Cláudio ainda tenta dirigir-se ‘diretamente’ à Ofélia como 2ª pessoa em “Como está, minha bela jovem?” (p. 154.) e “Ofélia —” (p. 155), mas a maioria de suas menções seguintes retornam à 3ª pessoa: “Está devaneando sobre o pai” (p. 154), “Desde quando ela está assim?” (p. 155), “Por favor, sigam-na de perto e a vigiem” (p. 155). Os discursos de Cláudio nesta cena

---

<sup>76</sup> O pronome demonstrativo utilizado por Gertrudes “isto” para apontar para Ofélia corrobora com a ideia de Barthes (1989) ao estabelecer, linguisticamente, as definições de Pessoa (Eu e Tu; *I* ou *You*) e Não-Pessoa (Ele ou Aquilo; *He* ou *It*). O “isto” ao qual se refere ‘coisifica’ Ofélia, destituindo-a de sua ‘pessoalidade’, o que a conferia características de um ser humano. Este efeito prossegue na segunda fala de Cláudio em cena, quando ele diz “Está devaneando sobre o pai” (SHAKESPEARE, 2015, p. 154), colocando Ofélia nesta posição de 3ª presença, uma Não-Pessoa, em cena.

evidenciam um apagamento da presença de Ofélia enquanto pessoa em cena, como se, ao enlouquecer, ela tivesse sido destituída de suas características tanto humanas, quanto femininas: “Pobre Ofélia/Desraigada de si e de seu bom juízo,/Sem o qual somos vultos ou reles bichos” (SHAKESPEARE, 2015, p. 155). Com isso, Cláudio não só demonstra uma suposta empatia tardia em relação à Ofélia, como não demonstrou em cenas anteriores, quando Hamlet a agrediu verbalmente durante a “cena do convento”, por exemplo, mas faz uso de sua própria posição de sua posição nas duas pirâmides sociais de Elsinore – e do mundo –, como monarca e homem, para designar os efeitos colaterais da loucura de Ofélia como a ausência da razão e daquilo que a caracterizava como mulher e ser humano. A postura adotada por Cláudio se traduz nas seguintes palavras de Shoshana Felman (1975, p. 8):

É na medida que a Masculinidade condiciona a Feminilidade como sua equivalente universal, como o que determina e mede seu valor, que o paradoxo textual pode ser criado, de acordo com o que a mulher é "loucura", enquanto, simultaneamente, "loucura" é a própria "ausência de feminilidade".

A saída de Ofélia de cena rapidamente suscita que outros assuntos sejam abordados, como o retorno de Laerte à Dinamarca para vingar a morte de seu pai. Cláudio e Gertrudes – principalmente Cláudio, visto que as personagens femininas tendem a se manter em maior silêncio na presença de outras personagens masculinas, que constituem a maioria dentro da peça – tentam acalmar Laerte e esclarecer detalhes sobre a morte de Polônio. Em meio a estas tentativas, Ofélia ressurgue em cena, primeiramente introduzida por uma nota no roteiro: “*Um ruído vindo de dentro. Ouve-se Ofélia cantando*”<sup>77</sup> (SHAKESPEARE, 2015, p. 158). Cláudio permite sua entrada para junto dele, de Gertrudes e de Laerte, enquanto seu irmão, confuso, apenas diz: “Mas o que é isso, que ruído é esse?” (ibid.), o que, mais uma vez, confere à Ofélia uma característica não humana, de “isso” capaz de produzir um “ruído” ininteligível.

Este último breve retorno de Ofélia em cena, novamente exhibe o desequilíbrio entre seu posicionamento, pelas demais personagens, como 3ª e 2ª pessoas do discurso. Ao avistar Ofélia, Laerte, expressando seu sofrimento e inconformidade o que avista, situa Ofélia primeiramente como 2ª pessoa:

LAERTE Fogo, seca meu cérebro e tu, meu pranto ardente,  
Queima meus sentidos e a potência dos olhos.  
Por Deus, pagarão tão pesado a tua loucura  
Que a balança vai virar. Ó rosa de Maio,

---

<sup>77</sup> Na edição de *Hamlet* na qual me apoio, Ofélia sai de cena na metade da página 154, e só retorna quatro páginas depois, pela última vez fisicamente, na página 158.



Ó moça amada, irmã querida, doce Ofélia —  
 Será possível, céus, que o juízo de uma jovem  
 Seja assim tão mortal quanto a vida de um velho?  
 No amor, a natureza é fina e quando é fina  
 Emite ao ser amado alguma instância rara  
 Daquilo que ela é. (SHAKESPEARE, 2015, p. 158)

A referência à Ofélia como ‘Tu’ é confirmada pelo pronome possessivo utilizado por Laerte: “pagarão pesado a **tua** loucura” (ibid., grifo meu). Ele prossegue com este posicionamento para ela pelos dois versos seguintes: “Ó rosa de Maio,/Ó moça amada, irmã querida, doce Ofélia —” (ibid.). Neste trecho, Laerte retoma as metáforas botânicas – sua própria linguagem de loucura, talvez? –, e elenca todos os papéis assumidos por Ofélia durante *Hamlet*: o de “moça amada” e “irmã querida”, ambos em relação e para o próprio Laerte. Já o “doce Ofélia” pode remeter, metonimicamente, ainda que Laerte não estivesse presente para testemunhar, mas como uma espécie de jogo de cena e de falas do próprio Shakespeare, à uma das falas de Polônio no Ato III, cena I, enquanto instrui Ofélia sobre como se posicionar para esperar por Hamlet. Polônio metaforicamente se refere à Ofélia como ‘doce’ ao dizer: “Está bem provado que, com **rosto devoto**/E piedosas ações, até o próprio demônio/Sabemos **adoçar**.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 111, grifo meu).

O aposto “Ó rosa de Maio”, que precede as outras designações de Ofélia, também apresenta sua significância metafórica, que pode remeter a contextos históricos e sociais específicos do período elisabetano. Um famoso evento ocorrido neste período, e celebrado em muitos países do hemisfério norte, se tratava do festival Dia de Maio, um festival de primavera, muito apreciado por Elizabeth I (RESENDE, 2008), figura central para a promoção desta e de outras comemorações populares durante seu reinado na Inglaterra. Sabe-se também que, no que refere-se às flores, em específico as rosas, após a retomada da centralidade monárquica da Inglaterra pelos Tudor, Elizabeth I adotou a chamada Rosa Tudor como seu próprio emblema e as palavras “*Rosa sine spina*” (Rosa sem espinhos) como seu lema (PICKLES, 1992).

A chamada Rosa Tudor se tratava da união de rosas brancas e vermelhas, anteriormente divididas entre brancas para representar a Casa de York e as vermelhas para a Casa de Lancaster, unidas pelo matrimônio que deu fim à guerra civil (Guerra das Rosas) e formou a dinastia Tudor, da qual Elizabeth descendia. As rosas brancas e vermelhas carregam, por isso, o significado de “unidade” (OHRBACH, 1990). O uso do termo “rosa de Maio” como aposto para as demais designações de Ofélia pode carregar consigo tanto uma simbologia da união, de todas as designações e papéis de Ofélia como seus constituintes, assim como uma referência ou

homenagem de Shakespeare à Elizabeth I<sup>78</sup>. Isso não seria incomum para um dramaturgo e poeta da época, visto que a arte dramática e as companhias teatrais eram financiadas pela nobreza, e pela monarquia, que também regulava o que era produzido.

No verso seguinte às designações de Ofélia, Laerte torna a situá-la em 3ª pessoa: “Será possível, céus, que o juízo de uma jovem/Seja assim tão mortal quanto a vida de um velho?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 158). Ele liga o enlouquecimento de Ofélia à morte de Polônio, sendo as duas circunstâncias simultâneas, uma enquanto efeito da outra. As emoções de Laerte se fazem presente nos versos seguintes, que demonstram o quanto a loucura de Ofélia, ainda que perturbadora e desconcertante, também o cativa de alguma forma: “No amor, a natureza é fina e quando é fina/Emite ao ser amado alguma instância rara/Daquilo que ela é” (ibid.). Assim como em sua interação com Ofélia no Ato I, cena III, Laerte se apoia em metáforas sobre a natureza para expressar como se sente tocado pela loucura de Ofélia, o que confere certo ar de globalidade às suas falas.

A finura característica do sentimento de amor por alguém quer dizer sensibilidade. Ao emitir a quem se ama “alguma instância rara”, Laerte simula a ideia de loucura como raridade, o que é distinto do que Felman (2003) propõe sobre a loucura como coletividade que engloba membros de sociedades em suas individualidades. O irmão mais velho de Ofélia parece alheio à possibilidade de que todos os membros da corte de Elsinore, desde aqueles situados em posições mais elevadas da pirâmide social até aqueles ocupando lugares mais terrestres, possam ter sido contaminados pelo que quer que haja de podre no reino da Dinamarca, como dito no Ato I pelo sentinela Marcelo (SHAKESPEARE, 2015). Laerte parece não saber sobre os padrões normatizadores e opressivos que foram postos sobre Ofélia nos tempos prévios à sua loucura, muito menos como estes são a real causa do enlouquecimento de sua irmã. O ‘adoecimento’ de Ofélia advém da doença da própria restrita sociedade da corte de Elsinore (MELO; ARAÚJO; COSTA, 2010).

Laerte torna a situar Ofélia enquanto 2ª pessoa, mais uma vez contribuindo para o desequilíbrio de sua presença e de sua comunicação com as demais personagens neste trecho da peça: “Se tu estivesses sã e pediste vingança,/Não moverias nada assim” (SHAKESPEARE,

---

<sup>78</sup> O Soneto LIV de Shakespeare trata do símbolo de uma rosa, seu aroma, beleza e suavidade. Nele, Shakespeare compara rosas perfumadas com rosas silvestres, sendo as silvestres as que possuem espinhos, por isso são esquecidas e murcham, enquanto as perfumadas, sem espinhos, seriam mais amadas. Shakespeare fala das rosas perfumadas como “*sweet roses*” ou “doces rosas” (SHAKESPEARE, 2007, p. 1231, tradução minha), e que a partir de suas mortes “doces mortes”, nasceriam os perfumes mais doces. Os últimos dois versos do poema, contudo, anexa à rosa o símbolo da juventude: “And so of you, beauteous and lovely youth,/When that shall vade, my verse distils your truth” (SHAKESPEARE, 2007, p. 1231). A juventude que desvanece no soneto LIV de Shakespeare pode, metonímica e metaforicamente, referir-se à Ofélia, considerando a morte como seu destino final em *Hamlet*.

2015, p. 158-159). No entanto, sua fala seguinte, não só a coloca como 3ª pessoa novamente, mas, de forma ambígua, contribui para a ‘nadificação’ de Ofélia e seus discursos: “Esse nada tem muito conteúdo” (p. 159). Considerando a ideia de masculinidade enquanto instância e característica detentora da razão levantada por Felman (1975), enquanto Cláudio retira tal razão de Ofélia em “Pobre Ofélia,/Desraigada de si e de seu bom juízo” (SHAKESPEARE, 2015, p. 155), Laerte confere parte da razão à Ofélia e ‘o nada’ presente em seus discursos.

Quando Ofélia passa a entregar flores, Laerte reafirma a possibilidade de que Ofélia esteja informando mais do que parece: “Uma aula da loucura, que combina lembrança e pensamento” (ibid.). A menção às lembranças e pensamentos imediatamente remete àquilo que está presente na instância inconsciente dos seres humanos: memórias, lembranças, pensamentos e experiências que, recalcados, reprimidos, se solidificam ao ponto de transporem a barreira entre inconsciente e consciente, atingindo o nível da linguagem (LACAN, 1988). Ademais, o que Laerte vê e ouve de Ofélia, suas falas e gestos, nada mais são do que sintomas (LACAN, 1988) de todo este material reprimido que, acumulado, ultrapassou os limites inconscientes até chegar às suas formas de se expressar.

As últimas falas de Laerte, e as últimas sobre e para Ofélia nesta cena, também se encontram no mesmo limiar entre 3ª e 2ª pessoas: ainda que Ofélia esteja presente, de alguma forma, ela também parece não estar, como se não pudesse ouvir o que dizem sobre si. A primeira fala, ainda sobre o encantamento quase doloroso de Laerte com a loucura de sua irmã: “Aflição, dor, paixão e até o próprio inferno/Tudo ela transforma em encanto e beleza” (SHAKESPEARE, 2015, p. 159). Tem-se a impressão de que, para Laerte e suas metáforas botânicas e primaveris, o florescimento de Ofélia não pudesse se dar daquela maneira, em meio à tão bela loucura. A segunda e última de suas falas sobre ela nesta cena, ocorrida após a saída de Ofélia, contudo, volta a indicar Ofélia como algo não-humano, ‘coisificado’: “Está vendo isso, ó Deus?” (ibid.). Ofélia não se parece com uma pessoa, e sim como um “isso”, um objeto, uma situação, um fenômeno, ou, até mesmo, como uma tragédia, uma perda.

#### **4.1.7. Ato IV, cena VII**

Na presente cena, duas após a última e final aparição física de Ofélia, ela retorna somente enquanto 3ª pessoa, através dos discursos das demais personagens, em específico e em primeiro lugar, através do discurso de Laerte. Em conversa com Cláudio Laerte reconta os últimos acontecimentos entre os membros de sua pequena família:

E assim vi meu nobre pai partir para a morte

E uma irmã recair no insano desespero  
 Cujo valor, se é dado ao louvor recuar,  
 Pairava, por suas perfeições, no alto  
 Píncaro de seu tempo. (SHAKESPEARE, 2015, p. 163-164)

Laerte demonstra seu hábito de colocar Ofélia em um pedestal, dada a sua estima por ela, se trata de um comportamento pretérito, que não mais condiz com o “insano desespero” de Ofélia. Além disso, ele também segue a postura de masculinidade hegemônica (do Masculino) apontada por Felman (1975), de detentora do poder de determinar e medir valores para a feminilidade das mulheres. Para Laerte, o valor de Ofélia estava em suas perfeições, e considerando o que é encontrado nas cenas anteriores, e em seus discursos sobre sua irmã, esta perfeição estava contida na obediência, subserviência, beleza e delicadeza que eram atribuídas à Ofélia. O signo “píncaro” também demonstra como os momentos em que Ofélia carregava todas estas qualidades e atributos foram seus momentos de maior glória, seus pontos mais altos dentre toda a história, que foram sucedidos por seu “recair” na loucura. Laerte proporciona uma imagem de trajetória de declínio para Ofélia, que está metaforicamente ligado à morte de Polônio como uma morte simbólica da grandeza e dignidade de ambos, pai e filha.

As falas seguintes, tanto de Cláudio quanto de Laerte, adentram outros assuntos – como já é costumeiro quando as personagens masculinas falam sobre Ofélia –, sobre a vingança de Laerte contra Hamlet, da fama das habilidades de Laerte na esgrima e como isso será usado em um plano para matar Hamlet, pelas mãos do irmão mais velho de Ofélia. Ela só torna a aparecer no discurso de Gertrudes quando esta adentra a cena para anunciar a mais nova tragédia da peça: “As dores quando vêm, vêm uma atrás da outra. Laerte, Laerte, tua irmã se afogou” (SHAKESPEARE, 2015, p. 168), ao que ele busca esclarecimentos: “Se afogou? Oh, onde?” (ibid.). A icônica descrição do afogamento de Ofélia, a cena e imagem mais reproduzidas em suas representações em outras artes, como a *Ophelia* (1851-1852) sirênica de John Everett Millais, é apresentada por Gertrudes:

GERTRUDES Por sobre uma nascente há um salgueiro  
 Que espelha as folhas gris no líquido cristal.  
 Ali fez fantásticas guirlandas<sup>79</sup>, de urtigas,

<sup>79</sup> A entrega das flores de Ofélia e suas guirlandas feitas em seus momentos de loucura podem remeter à figura folclórica do chamado Tom o’Bedlam. Os Bedlams eram criminosos e ladrões que se figuravam e agiam como os pacientes do hospital (ou sanatório) de Bethlehem ou Bedlam, que tratava dos loucos do período elisabetano. Caso não alcançassem a cura para suas doenças mentais em um ano, os pacientes de Bedlam eram enviados de volta para suas respectivas comunidades. Caso representassem perigo, eram mantidos acorrentados dentro de casas, em condição de cativo, e caso contrário, se fossem mansos, ficavam à mercê das ruas para pedir esmolas e comida com cornucópias nas mãos. As pessoas passaram a incorporar os mansos Toms o’Bedlams como forma de entretenimento em feiras e outros festivais, e essas novas representações de Bedlams cobriam-se com flores, dançavam e cantavam para o povo, além de pedir esmolas. Uma representação de falso Bedlam

Margaridas, ranunculus e orquídeas púrpuras,  
 A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,  
 E as castas virgens chamam dedos-de-defunto  
 Quando subiu nos galhos pensos para atar  
 As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,  
 E então tombaram ela e seus troféus floridos  
 No plangente riacho. Suas roupas se abriram,  
 E, como uma sereia, boiou por instantes.  
 E aí entoou refrões de antigas cantorias  
 Como alguém insensível à própria agonia  
 Ou como um ente nato e de todo integrado  
 À água que escorria. Porém, não demorou,  
 E suas vestes, pesando da água que bebiam,  
 Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas  
 Para os lobos da morte. (SHAKESPEARE, 2015, p. 168-169)

A despeito de ser detalhada e capaz de reverberar imagens acústicas claras o suficiente para que pinturas como a de Millais tenham sido concebidas, os sentidos e significantes que se ramificam a partir de sua escolha lexical auxiliam na contextualização e significação do afogamento de Ofélia. Primeiramente, ao referir-se à Ofélia, Gertrudes só faz uso do pronome “ela” uma única vez em sua fala: “tombaram ela e seus troféus floridos”. Ainda que se saiba de quem está falando, dadas as falas anteriores, há uma espécie de despersonalização em Ofélia no discurso de Gertrude, como se, ao elaborar suas guirlandas e tentar pendurá-las, ela tivesse sido destituída novamente daquilo que a configura como ser humano e como mulher, capaz de ser chamada de “ela”. Os verbos escolhidos por Gertrudes implicam a descrição de ações de uma 3ª pessoa: “fez”, “subiu”, “boiou”, “entoou”, porém a maioria não é acompanhada por este pronome.

Outro ponto importante sobre a escolha de verbos de Gertrude e os pronomes e nomes a que eles correspondem diz respeito à descrição dos movimentos e ações que levam ao afogamento, e como ele se conclui. Até o momento em que Ofélia sobe nos galhos para pendurar suas guirlandas, os verbos ainda remetem, implicitamente, às ações feitas por ela mesma. No entanto, no momento em que é descrita a quebra de um dos galhos do salgueiro, os verbos parecem remeter à ações das quais Ofélia é vítima: “Suas roupas se abriram”, “E suas vestes, pesando da água que bebiam,/Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas”. As últimas ações realizadas por Ofélia, segundo Gertrudes, foram boiar e entoar suas canções, ambas conferindo certa inércia e a falta de movimentos próprios de Ofélia em seus momentos finais. O ‘fim’ de Ofélia, portanto, esteve sujeito às forças decorridas de seus últimos esforços de expressão: a elaboração de suas guirlandas de flores.

---

aparece em *Rei Lear* (2020), também de Shakespeare, na descrição do rei louco apresentada por Cordélia, a filha de Lear, em que ela o caracteriza como um louco cantando alto, coberto de ervas (RESENDE, 2008).

As flores mencionadas por Gertrudes também contribuem para os significados e significantes contidos nesta cena. As primeiras flores a surgirem em seu discurso são as margaridas, comumente associadas à inocência (SCOBLE; FIELD, 1998; OHRBACH, 1990) e à infância (PICKLES, 1990), sendo o último significado geralmente sinônimo ao primeiro.

As seguintes flores são os ranunculus, e estas carregam consigo significados ambíguos e miscelâneos. Os ranunculus podem popularmente significar a radiância de charme e atração (ORHBACH, 1990; SCOBLE; FIELD, 1998). Contudo, as flores chamadas de botões-de-ouro também são um tipo de ranúnculo selvagem e carregam um significado distinto, de infantilidade (ORHBACH, 1990; SCOBLE; FIELD, 1998). Ao pensar na escolha de Gertrude para a ordem das flores como uma metáfora para a descrição de uma trajetória, como uma linha do tempo da vida de Ofélia, o momento referido pelos ranunculus (e botões-de-ouro) poderia se tratar do mesmo em que se encontra Ofélia em sua primeira aparição em *Hamlet*, no Ato II, sua juventude, enfatizada por Laerte pela metáfora da violeta, e por Polônio, na mesma cena, por sua ingenuidade. Tal ingenuidade enxergada pelo pai o leva a guiar os movimentos e passos de sua filha em cenas seguintes, como uma ‘criança’, dotada de ‘infantilidade’, como os botões-de-ouro, ranunculus ‘selvagens’. Todavia, os momentos em que Ofélia é guiada por Polônio para atrair Hamlet são marcados pela menção aos seus atributos, como seu rosto devoto, sua solidão, entre outros, que são marcas de seu charme, como o significado dos ranunculus. Estas flores, portanto, seriam as representações simbólicas da juventude recém-vivida por Ofélia.

As últimas flores, as orquídeas púrpura, ou dedos-de-defunto, também carregam múltiplos significados. Geralmente, crê-se que orquídeas sejam flores exóticas, produzidas e reproduzidas dentro de condições específicas, enquanto muitas espécies de orquídeas são flores silvestres que crescem em campos comuns (PICKLES, 1990). Elas também são conhecidas por suas belezas e pelas pequenas manchas que carregam, consideradas peculiares e belas (SCOBLE; FIELD, 1998), e também, como dedos-de-defunto, como dito por Gertrudes. No entanto, existe uma espécie de fungo ou cogumelo também chamada de “dedos de homem morto” (GREENME, 2020), dada a sua semelhança com mãos humanas que ‘brotam’ do chão. Gertrudes fornece duas imagens poéticas que findam por contextualizar o final da vida de Ofélia: a beleza e serenidade das peculiares circunstâncias de seu afogamento através das orquídeas, e a realidade hedionda da morte como significação da putrefação do corpo e da juventude através dos dedos-de-defunto. A ideia de degradação é confirmada no último verso da fala de Gertrude, quando ela diz que Ofélia foi levada pelo peso de suas roupas molhadas e pelas águas “Para os lodos da morte” (SHAKESPEARE, 2015, p. 169).

Pela última vez dentro desta cena, Laerte exprime sua linguagem particular de loucura – que a esta altura da peça, já é tão comum ao ponto de compor uma nova norma –, referindo-se à Ofélia em 2ª pessoa, apoiado na descrição pictórica de Gertrudes que a fez presente naquele instante: “Porque dessas águas tens tento, pobre Ofélia,/Não aceito chorar. Mas esse é o nosso estofo” (SHAKESPEARE, 2015, p. 169), e então ele não pode controlar as lágrimas pela morte da irmã. Essa suposta presença metafísica de Ofélia é confirmada em seus versos seguintes: “Estas lágrimas, quando estiverem esgotadas,/Não haverá mais mulher” (ibid.). Laerte então contribui mais uma vez para a ‘nadificação’ de Ofélia: enquanto se estenderem suas lágrimas, como metáfora de sua dor e de seu luto, Ofélia permanece existindo, mas após isto, não lhe restará mais nada, nem personalidade, nem feminilidade, nem mesmo contidos em seu cadáver.

#### 4.1.8. Ato V, cena I

O início do último Ato de *Hamlet* é marcado pelo funeral de Ofélia, desde os preparativos para este evento até sua execução e o que se desdobra a partir dele. A cena se inicia com a presença dos coveiros, que, enquanto encarregados de cavar a cova onde Ofélia será sepultada, também se ocupam em especular e tecer considerações sobre as circunstâncias desta morte. Durante todo o momento, referem-se à Ofélia, apesar de não a conhecerem, como ela: “Mas ela recebe funeral de cristã”, “Mas então só pode ser porque ela se afogou em defesa própria”, “Argo, ela se afogou de mote próprio”, “Se a moça não fosse nobre, não recebia funeral cristão” (SHAKESPEARE, 2015, p. 172-173).

Os dois se voltam com mais atenção a outros assuntos e tópicos ainda enquanto preparam a cova, e Ofélia volta a ser mencionada mais tarde na cena, quando Hamlet se aproxima dos coveiros e questiona o Primeiro sobre quem será sepultado ali: “Pra que homem tu estás cavando a tumba?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 175). O Primeiro Coveiro responde que a cova não é para um homem, o que faz com que Hamlet pergunte para qual mulher, então a cova, e com sua resposta, o Primeiro Coveiro se torna mais um contribuinte para a trajetória de ‘nadificação’ de Ofélia até mesmo após sua morte: “Alguém que foi uma mulher, senhor; mas que a paz guarde sua alma, já está morta” (SHAKESPEARE, 2015, p. 175).

Uma terceira menção não nomeada à Ofélia está presente pouco depois, quando Hamlet e Horácio, passando por outros túmulos e covas do cemitério, encontram onde Yorick, o falecido bobo da corte, foi sepultado. Hamlet, em prosa, em sua loucura, passa a devanear sobre os feitos e piadas de Yorick, e como estes não mais existiam após sua morte, nem significavam mais nada. É então que ele traz Ofélia a seu discurso: “Vá lá, dê uma volta até o quarto de minha dama e lhe diga que, mesmo que ela ponha uma placa grossa de pintura, essa vai ser a sua

silhueta no final” (SHAKESPEARE, 2015, p. 177). Sabe-se que ele refere-se à Ofélia pela menção à “grossa pintura”, à qual ele já havia se referido anteriormente, na “cena do convento”, como “tuas maquiagens” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113), uma metáfora para os atributos físicos de beleza das mulheres e como nós seríamos capazes de produzir um outro, que não corresponderia à realidade vil por baixo destas maquiagens.

Hamlet rapidamente altera o prumo de seus devaneios sobre o processo de decomposição de corpos humanos para outra figura além de Ofélia, aos poucos se livrando de sua loucura e voltando a expressar-se em verso, até que ele e Horácio encontram o cortejo fúnebre de Ofélia adentrando o cemitério, mesmo sem saber a quem ele pertence. Independentemente da ciência ou não de quem se trata, Hamlet se refere a quem está sendo sepultado de forma que não lhe confere muitas características de um ser humano, e sim de um cadáver: “Isso pressagia/Que o corpo que escoltam, com mão desesperada,/Tirou a própria vida. Era alguém de alta estirpe.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 178)

Laerte é uma das figuras presentes no cortejo de sua irmã, e enquanto busca saber quais mais serão as cerimônias e ritos fúnebres a serem realizados para Ofélia, o Padre lhe informa que, dada a suspeição de como se deu a morte de Ofélia, mais do que o permitido entre os cristãos já foi realizado. Semelhantemente à Gertrudes ao descrever o afogamento de Ofélia, o Padre não faz uso de nenhum pronome para se referir à Ofélia:

PADRE As honras sepulcrais já foram estendidas  
Pra além do que nos cabe. A morte foi suspeita.  
Se uma voz superior não quebrasse o costume,  
Seria colocada em chão não consagrado  
Até soar a trompa e, em vez de preces pias,  
Teria contra si pedras, lascas e cacos.  
Outorgaram-lhe até a virginal guirlanda,  
As flores espargidas e a volta à morada  
Com sino e funeral. (SHAKESPEARE, 2015, p. 178)

Ao referir-se à “morte”, o Padre simultaneamente se refere às circunstâncias que levaram ao fim da vida de Ofélia, seu afogamento e suposto suicídio, assim como à própria Ofélia, metafórica e metonimicamente como parte de sua própria morte. Isto se confirma nos versos seguintes, quando o Padre refere-se à uma suposta 3ª pessoa que remete à “morte” usada no segundo verso, e assim segue até o final de sua fala.

Assim como o Primeiro Coveiro, uma espécie de linguagem de loucura compartilhada, como lugar comum (FELMAN, 2003), porém sem a ironia e o humor desta figura que é um dos alívios cômicos de *Hamlet*, conferindo certa individualidade à essa figura clerical. O Padre também destitui Ofélia de suas características linguísticas de um ser humano ao não usar de



pronomes pessoais para abordá-la em sua fala. Trata-se de uma morte simbólica para além da morte física, que também anula a existência perene da humanidade de Ofélia nas falas, discursos e memórias de outras personagens. O Padre prossegue com essa postura em sua fala seguinte: “Seria violar/O mortuário ofício entoar um grave réquiem/Por seu descanso, como se faz pelas almas/Que partiram em paz” (SHAKESPEARE, 2015, p. 178).

Ao se pronunciar após a fala do Padre, entretanto, Laerte confere à sua irmã uma miríade de características linguísticas, as mesmas que costuma usar para com e sobre Ofélia nos demais Atos e cenas da peça, além de acrescentar a elas algo sobre a morte:

LAERTE Deponham-na na terra,  
E que de sua carne bela e imaculada  
Brotam as violetas. Ouve, padre grosso,  
Tu vais urrar no inferno — e minha irmã será  
Um anjo servindo Deus. (ibid.)

As violetas que Laerte confere à Ofélia voltam ao seu discurso, ilustrando a virtude de sua irmã, no que diz respeito à sua atestada castidade (“imaculada”), assim como as e purezas de sua personalidade, capazes de darem vida, a partir de sua própria carne, à novas vidas que simbolizam sua juventude, delicadeza e perfeição: novas violetas. Laerte também se afasta da impessoalidade adotada pelo Padre e se refere à Ofélia como “minha irmã”.

É a partir da fala de Laerte que Hamlet, observando a cena enquanto se esconde, descobre que aquele é o sepultamento de Ofélia: “Quê, a bela Ofélia!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 178). Gertrudes se encarrega de espalhar flores pela cova de Ofélia, e neste momento, sua fala é uma das que sugere – se não atesta – que mesmo durante a brevidade de sua jovem vida, Ofélia, de fato, floresceu: “**Flores para uma flor**. Adeus!/Quis que fosses a esposa de meu nobre filho,/E sonhei em ornar o teu leito nupcial/Mas nunca florir tua tumba” (SHAKESPEARE, 2015, p. 178-179, grifo meu). Gertrudes se mostra mais próxima de Ofélia neste momento que esteve durante seus momentos de loucura no Ato V, posto que a trata como 2ª pessoa, mesmo que a condição de Ofélia não permita que ela lhe responda mais.

A continuidade deste posicionamento de Ofélia como 2ª pessoa em sua pós-vida continua na fala de Laerte que se segue: “Oh, tripla desgraça,/Tombe trinta vezes sobre a cabeça pérfida,/Cuja ação criminosa roubou **tua** razão/Tão perspicaz” (SHAKESPEARE, 2015, p. 179, grifo meu). Contudo, mais uma vez, Laerte recorre à sua linguagem de loucura particular ao voltar-se para as demais personagens, e assim, colocar Ofélia enquanto 3ª pessoa: “Esperem para jogar o pó,/Eu quero inda **abraçá-la** só mais uma vez.” (ibid., grifo meu). Apesar desta

mudança, Laerte ainda confere características linguísticas humanas, ao não se referir à matéria terrestre de Ofélia como ‘carne’ ou ‘corpo’.

A partir da entrada súbita de Laerte na cova de Ofélia, Hamlet sai de seu esconderijo para enfrentá-lo, acreditando ser um disparate que Laerte esteja sofrendo tanto por Ofélia. Nesta cena, tem-se o primeiro confronto dos dois, embate verbal que se sobrepõe aos ritos fúnebres de Ofélia, fazendo com que ela deixe de ser a protagonista até mesmo em seu próprio sepultamento, marginalizada até a morte.

Em meio a este embate, pela primeira vez, em verso, e não em prosa, o que teoricamente lhe confere um ar de sanidade, Hamlet declara seus sentimentos por Ofélia: “Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos,/Com todo o seu amor, mas nunca atingiriam/A minha soma. O que vais fazer por ela?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 180). Ele continua a situar Ofélia em 3ª pessoa ao dirigir-se a Laerte: “Vieste aqui para choramingar,/Pra me afrontar saltando dentro desse túmulo?/Deita vivo na cova **dela**, eu faço o mesmo” (ibid., grifo meu). Esta é a última menção à Ofélia de forma direta, através de um pronome, ainda que na 3ª pessoa.

Sua última menção na peça é feita de forma indireta por Cláudio, nos versos finais da primeira cena do Ato V enquanto ele tenta garantir a Laerte que a vingança por todas as mortes em sua família acontecerá em breve: “Esta tumba terá um mausoléu perene” (SHAKESPEARE, 2015, p. 180). O final de Ofélia, enquanto todas as pessoas do discurso e enquanto encarregada de todos os seus papéis sociais se apresenta através de uma metáfora de objetificação, que lhe configura como algo inanimado, imóvel e inerte, porém imortal: “um mausoléu perene”.

## 4.2. ‘Eu, Ofélia’: Ofélia enquanto 1ª pessoa do discurso

### 4.2.1. Ato I, cena III

A primeira aparição de Ofélia em *Hamlet* acontece no Ato I, cena III. Curiosamente, a primeira interação de Ofélia não se dá com a protagonista, seu suposto par romântico, e sim com seu irmão Laerte, tendo como contexto a despedida dos irmãos antes que ele parta para a França.

Logo no início, Laerte domina a abertura da cena recomendando à Ofélia que dê notícias sempre que possível após sua partida, ao que Ofélia responde com “Tens alguma dúvida?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 67), sua primeira pronúncia nesta cena e em toda a peça, demonstrando que as recomendações e pedidos de Laerte são desnecessários. No entanto, a primeira fala de Ofélia é prontamente ignorada, visto que Laerte segue com conselhos e alertas sobre Hamlet e o interesse que ele aparenta ter demonstrado à sua irmã. A linguagem de Laerte

é poética e rebuscada, repleta de metáforas e metonímias de caráter botânico quase filosófico, que apresentam suas reflexões não apenas sobre Ofélia, mas também sobre a condição humana, como evidenciei no subcapítulo anterior, e dispõe-se em uma maior distribuição de versos e linhas do que as de Ofélia.

Apesar de Laerte dominar boa parte do espaço de falas dentro das cenas que divide com Ofélia e com as demais personagens, nessa primeira, ela não se mantém impassível ou silenciosa às suas falas. Ainda que de forma mais pontual, Ofélia contribui e contra-argumenta os discursos de Laerte com certa ironia, como quando ele caracteriza as demonstrações de interesse de Hamlet por ela como “frívolos” e parte de “um jogo” (SHAKESPEARE, 2015, p. 67), ao que Ofélia lhe responde: “Só isso?” (ibid.). Laerte não a ignora, desta vez, iniciando mais uma de suas longas falas com “Considera assim” (ibid.). Porém, continua a tecer mais de suas opiniões e concepções sobre Hamlet, seu compromisso com o reino da Dinamarca e o que a honra de Ofélia pode sofrer caso ceda às investidas do príncipe, a partir de metáforas botânicas e primaveris. Seu tom mandatário e imperativo, demonstrado através de suas escolhas verbais (“pesa”, “fica”, “fica”), é percebido e assimilado por Ofélia, e ela expressa seu entendimento, porém também expressa a significação que os conselhos e ordens de Laerte geram para si:

OFÉLIA Farei com que a essência da tua lição  
Vigie meus sentimentos. Mas meu irmão,  
Não vá, como um pastor desprovido de graça,  
Mostrar-me a senda íngreme e árdua do céu,  
Enquanto, feito afoito e inflado libertino,  
Trilha a aleia florida da satisfação  
Sem seguir seu conselho. (SHAKESPEARE, 2015, p. 68)

Os alertas de Laerte são traduzidos em uma espécie de vigília para Ofélia, sobre seus próprios sentimentos. Apesar de demonstrar obediência ao irmão, como seria esperado uma vez que este é um de seus papéis sociais (FELMAN, 1975), Ofélia não se furta de tecer alguns conselhos próprios sobre os discursos de Laerte para ele, revertendo, de forma mais breve e sucinta, mas não menos importante e preenchida por metáforas, o que acabou de ouvir.

Ela traduz seus pensamentos, ou seus significantes, formados a partir do contato com as palavras de Laerte, para a própria linguagem do irmão, criando assim um lugar comum (FELMAN, 2003) entre os dois. Primeiramente, ela faz uso de um imperativo (“Não vá”), e refere-se à dificuldade em resistir aos desejos de Hamlet como “senda íngreme e árdua do céu”. Isto imediatamente faz com que ela toque na questão de sua própria castidade, mencionada anteriormente por Laerte em “a mais casta donzela” (SHAKESPEARE, 2015, p. 68) e em sua

honra advinda desta castidade que pode levá-la ao caminho da salvação de sua alma: ao caminho “do céu”.

A caracterização de brevidade e fugacidade de sua juventude e beleza virginais que Laerte lhe proporciona são revertidas quando Ofélia caracteriza o que pode ser um dos comportamentos hipócritas de Laerte, de ceder ele mesmo aos próprios desejos de maneira desmedida e desenfreada, “feito afoito e inflado libertino/trilha a aleia florida da satisfação” (ibid.). Ela faz uso das metáforas botânicas, que metonimicamente remetem às utilizadas por Laerte: a “aleia” se trataria de uma série de arbustos, nos quais seria possível se esconder e encontrar tal aleia “florida”, com flores semelhantes à Ofélia quando é caracterizada como “violeta” ou “grão da primavera”.

O interesse de caráter possivelmente sexual que Laerte enxerga em Hamlet por Ofélia também aparece imbricado à estas metáforas botânicas, sendo a “aleia florida da satisfação” uma correspondência à “uma jovem violeta no início da vida,/Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera/O perfume e o recheio de um único instante” (SHAKESPEARE, 2015, p. 66). Em outras palavras: Laerte poderia usar outras jovens flores, não designadas especificamente como a violeta de Ofélia, para sua própria satisfação, assim como Hamlet.

A fala de Ofélia, portanto, se trata de uma metáfora constituída por metáforas menores, que simultaneamente, constituem uma metonímia, se reapropriando dos significantes e signos expostos por Laerte, criando, assim, novos significantes em relação àqueles expostos por seu irmão. Ao trazer tais signos, apropriados ao seu discurso como novas metáforas, Ofélia cumpre o princípio do deslocamento, visto que críticas e opiniões como as que ela elabora sobre Laerte e sua conduta não são ações usuais para uma mulher em seu contexto. A contiguidade dessas metonímias se dá através da base que as metáforas de Laerte fornecem à Ofélia,

Segundo Showalter (1985), a crítica em geral, e em específico, Jacques Lacan, em seu Seminário 6 (1977), tendem a considerar Ofélia como interessante pelo que ela pode informar sobre Hamlet. Contudo, como mostra a fala analisada acima, Ofélia também pode informar muito sobre as demais personagens, como o fez ao questionar a índole de seu próprio irmão, Laerte.

Apesar de não trazer isso em seu discurso de forma explícita, Ofélia, à sua maneira, toca no ponto dos privilégios e da liberdade masculinas dos quais Laerte e Hamlet dispõem, de moverem-se e buscarem a satisfação de seus desejos de forma impensada, enquanto para ela, é necessário ter cautela e vigilância sobre cada uma de suas ações. Ela se mostra ciente da necessidade dentro de seu contexto de cortesã e pessoa comum dentro de Elsinore, esfera social na qual está inserida, ao mesmo tempo em que reconhece que Laerte pode não encontrar-se no

mesmo patamar que ela, apesar de serem irmãos. À sua própria maneira, uma possível “positividade frágil” (FOUCAULT, 1975, p. 278) própria, Ofélia demonstra a ciência da estratificação gendrada dentro da pirâmide social de Laerte, à qual me referi no subcapítulo anterior em mais de um momento.

Os conselhos revertidos de Ofélia não passam despercebidos. Laerte não dá tanta ênfase em ter apreendido-os, buscando mudar de perspectiva, voltar à despedida e, assim, encontrar uma fuga do tema da conversa agora que ele voltou-se para o próprio Laerte. Essa mudança acontece com a entrada de Polônio em cena, fazendo com que os holofotes recaiam seu brilho sobre pai e filho, enquanto Ofélia é silenciosamente escanteada.

Ela volta a se pronunciar após uma despedida final de Laerte, que retoma seus conselhos e avisos de forma sucinta, “E não esqueças o que disse” (SHAKESPEARE, 2015, p. 69), ao que Ofélia responde “Está bem encerrado na minha memória,/E a chave é contigo mesmo que ficará” (ibid.). A absorção das falas de Laerte por Ofélia e sua demonstração de que as guarda na memória podem significar que tais falas encontraram seu rumo à cadeia de significantes construída na psique de Ofélia, associando-se aos significantes já existentes, e especialmente em relação a Laerte: “E a chave é contigo mesmo que ficará”.

Em (con)sequência a saída de Laerte de cena – e de Elsinore –, dá-se a primeira interação entre Polônio e Ofélia, entre pai e filha. Ele busca saber de informações sobre outras personagens através do que Ofélia pode lhe dizer, como ao que Laerte se referia, e o que há entre ela e Hamlet e como ele tem disposto de atenção para Ofélia. Ela, por seu lado, apenas responde diretamente às perguntas de seu pai, sem o uso de floreios, rodeios, ou o de linguagem chula para constituir metáforas, como as que Polônio lhe dirige em “vai me ofertar um fedelho”, “laço pra apanhar franguinha” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70).

As respostas de Ofélia são todas comedidas e marcadas por sua educação e polidez: “Com seu perdão, algo tocante ao nobre Hamlet”, “Senhor, ele tem feito ultimamente ofertas/Mostrando sua afeição por mim”, “Eu não sei, meu senhor, o que devo pensar”, “Senhor, ele me pleiteou com seu amor/Nas formas mais honrosas”, “E ele sancionou suas palavras, senhor,/Com quase todos os votos sagrados do céu” (ibid.). Ela não faz uso de floreios, rodeios, ou o de linguagem chula para constituir metáforas, como as que Polônio lhe dirige em “vai me ofertar um fedelho”, “laço pra apanhar franguinha” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70), o que demonstra que os dois não encontram lugar comum de entendimento entre si, muito menos demonstram tentativas de traduzirem suas próprias linguagens um para o outro.

Nota-se uma espécie de mudança de registro entre a comunicação de Ofélia com Laertes e com Polônio. Com seu irmão parece carregar consigo maior espaço para subverter

significados e ideias dispostos por Laerte, enquanto que com Polônio, Ofélia encontra-se comedida, restrita e quase engessada. Vale ressaltar que a linguagem de Ofélia, em todos os seus momentos, é marcada por suas expressões que simbolizam sua boa educação e boas maneiras, agindo assim de forma como, convencionalmente, a sociedade patriarcal espera que uma mulher aja. Isso acontece tanto em seus três Atos de sanidade, quanto em seu único Ato de insanidade, como mostrarei mais adiante, independente de com quem ou para quem ela esteja se comunicando.

Ofélia também manifesta sua obediência a Polônio em cada uma de suas respostas. Ela faz uso do termo “senhor” em todas elas para se referir ao pai, independente do que e como ele esteja se expressando. Essa demonstração de respeito parte tanto de uma noção de hierarquia etária, na qual Polônio se encontra acima dela por ser mais velho, assim como em uma hierarquia gendrada de papéis sociais que o coloca, enquanto pai e homem, acima de Ofélia; portanto, mais merecedor de respeito e prestígio (ZANELLO, 2022). Isso também explica ou ilustra o porquê de Polônio, dentro dos limites político-sociais da peça, dispor de mais liberdade para o uso de linguagem chula com Ofélia.

De forma literal, com o uso do futuro simples, o que indica que ela continuará a fazê-lo, a última fala de Ofélia e o encerramento desta cena se dão com a expressão da linguagem particular de obediência que a personagem adota diante de Polônio, especificamente: “Eu obedecerei, senhor.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 71)

#### **4.2.2. Ato II, cena I**

Na segunda cena que conta com a presença de Ofélia em 1ª pessoa, novamente sua interação se dá com um dos membros de sua família, e outra vez, este membro é Polônio. Ela aparece em meio a uma cena em que seu pai está tratando de assuntos relacionados a Laerte, não estando presente desde o início como sua aparição anterior. Ela é anunciada por Polônio, e sua primeira fala já denuncia seu estado emocional naquele instante: “Ah, meu senhor, senhor, estou tão amedrontada!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 85). A partir disso, Polônio lhe indaga sobre o que a amedronta, o que leva Ofélia a lhe contar sobre seu mais recente encontro com o príncipe Hamlet:

OFÉLIA Senhor, eu estava costurando em meu quarto,  
Quando o nobre Hamlet, o casaco desatado,  
Cabeça descoberta e meias desligadas,  
Caídas como argolas junto aos tornozelos,  
Branco como sua blusa, os joelhos se batendo,  
E com um olhar de aparência miserável

De alguém que foi expulso do fundo infernal  
Pra falar de horrores, surgiu à minha frente. (p. 85)

Esta cena se passa após o encontro de Hamlet com o Espectro de seu falecido pai, situação na qual, além de descobrir sobre as circunstâncias criminosas de sua morte, ele também é incumbido de vingá-la. Para leitores e espectadores da peça, bem como para personagens como Hamlet e Horácio, este ocorrido já é conhecido. Porém, Ofélia encontra-se alheia a ele, por isso sua confusão e espanto ao relatar como testemunhou a presença de um Hamlet tão abalado. Essa é uma das cenas a qual Jacques Lacan (1977) se refere como uma das mais importantes para e sobre Ofélia, que circunscreve seu papel de objeto do desejo dentro da peça, ao ser vista por seu pai como a causa do desvario de Hamlet.

No entanto, um ponto interessante que parece ter passado despercebido – talvez propositalmente – por Lacan, é que, até o Ato III, leitores e espectadores são apresentados com relatos *sobre* os encontros de Ofélia com Hamlet, como o da presente cena, e relatos sobre o interesse de Hamlet por ela. A última das situações é atestada na cena seguinte do Ato II, da qual Ofélia não faz parte enquanto 1ª pessoa, mas na qual Polônio revela a Cláudio e Gertrudes o que descobriu, lendo uma das cartas de Hamlet para Ofélia, contudo, só podemos testemunhar um encontro entre o suposto par romântico no Ato III, quando Hamlet já se encontra dominado por seu objetivo (e incapacidade) de vingar a morte de seu pai, e com isso, tomado por sua loucura simbólica, arquitetada para despistar as demais personagens de seus verdadeiros objetivos.

Apesar de ter Hamlet enquanto pano de fundo da maioria de suas interações com outras personagens, a interação de Ofélia não se limita totalmente à figura da personagem principal. Ao falar com Laerte, no primeiro Ato, Ofélia revela suas opiniões e juízos de valor acerca da conduta do próprio irmão, e na presente cena, abertura do Ato II, quando Polônio a questiona se a loucura de Hamlet é causada por ela, a própria Ofélia, suposto – segundo Polônio – pivô de tal insanidade, atesta que não há precisão sobre isso: “Meu senhor, eu não sei/Mas tive muito medo” (SHAKESPEARE, 2015, p. 86). O medo que Ofélia sente se dá por não ter presenciado a expressão e externalização não-verbal da inquietação de Hamlet, causada pelas descobertas que fez a partir do Espectro. É uma linguagem de loucura (FELMAN, 2003) que Ofélia não compreende, e que, dada a delicadeza do momento para Hamlet, ele não é capaz de traduzir para uma linguagem que Ofélia compreenda.

Apesar de expressar seu temor sobre o que viu, as perguntas que Polônio direciona à Ofélia em sua maioria buscam saber mais sobre Hamlet, e não sobre Ofélia (“**Louco** de amor

por ti?”, “E o que foi que **ele** disse?”, “Você **lhe** disse algo duro nesses dias?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 86, grifos meus)). Ao perguntar sobre o que Hamlet informou à ela, Ofélia apresenta uma descrição da linguagem corporal de Hamlet, que exprime sua perturbação com algo que se situa em seu interior:

OFÉLIA Tomou-me pelo pulso e me pegou com força.  
E, depois, recuando a um braço de distância.  
E colocando a mão, assim, por sobre a testa,  
Ele põe-se a escrutar de tal modo meu rosto  
Como quem vai pintá-lo. Assim ficou um tempo.  
E, enfim, quando mexi levemente meu braço,  
E ele ergueu e baixou a cabeça três vezes,  
Soltou um suspiro tão mísero e profundo  
Que pareceu estremecer o corpo inteiro  
Consumindo seu ser. Então ele me larga,  
E com a cabeça voltada para o ombro  
Pareceu avançar sem auxílio das vistas,  
Pois buscou o exterior como quem anda às cegas,  
E até o final, fixou a luz do olhar em mim. (SHAKESPEARE, 2015, p. 86)

Apesar de não fazer uso de tais termos – visto que a psicanálise teve seu pontapé inicial quase 300 anos após a data da primeira encenação de *Hamlet*, em meados de 1602, e Ofélia não foi contemporânea a Sigmund Freud ou Lacan –, Ofélia representa os primeiros sintomas externalizados por Hamlet de forma singela, sem o uso de metáforas. Entretanto, ainda assim, ela provê uma descrição quase pictórica, que permite a visualização de uma imagem acústica da primeira demonstração de loucura de Hamlet.

Estes sintomas se dão a partir do acúmulo de pensamentos, memórias e significantes sobre a morte de seu pai e os eventos que se desenrolaram a partir disso, como o casamento de sua mãe com Cláudio e a coroação do novo rei. A profundidade das origens deste desequilíbrio de Hamlet pode ser atestada em alguns dos versos da fala de Ofélia: “Soltou um suspiro tão mísero e profundo/Que pareceu estremecer o corpo inteiro/Consumindo seu ser” (SHAKESPEARE, 2015, p. 86).

As reações e significações de Ofélia a partir do que ela testemunha, contudo, são gradativamente silenciados a partir das perguntas, respostas e interações de Polônio. Além de buscar saber mais sobre o estado de Hamlet no encontro relatado por Ofélia, ele também passa a expor sua linguagem de loucura, a qual expus no subcapítulo anterior: desviar-se de assuntos a partir de Ofélia para algo que envolva outras personagens, e em específico, a família real de Elsinore ou seu filho Laerte. Polônio caracteriza a loucura de Hamlet a partir de um diagnóstico próprio, fruto de uma ‘loucura de amor’, expondo detalhes que acredita serem parte da natureza dessa loucura, voltando a se direcionar à Ofélia somente para buscar saber mais sobre sua



interação com Hamlet (“Você lhe disse algo duro nesses dias? (SHAKESPEARE, 2015, p. 86) e para direcioná-la a segui-lo para encontrar Cláudio e Gertrudes e contar o que ambos descobriram (“Venha comigo”, “Venha, vamos ao rei”, “Venha” (SHAKESPEARE, 2015, p. 86-87).

O próprio Polônio cai em contradição sobre as ordens e reprimendas que deu à Ofélia na primeira cena que dividem, sobre manter-se afastada de Hamlet, sem comunicar-se com ele de forma alguma. Ofélia responde ao seu pai atestando essa contradição: “Não, segui somente o que o senhor me ordenou./Eu rejeitei as suas cartas e lhe proibi/Qualquer acesso a mim.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 86). Ela mantém-se fiel à linguagem que adota ao se comunicar com Polônio, com sua polidez, educação e o respeito, expressos ao referir-se à ele com “senhor”, ao mesmo tempo em que evidencia que seguiu suas ordens com obediência, sendo essa sua última fala nesta cena.

Caso a teoria de Polônio sobre a loucura de Hamlet fosse verídica, o que a própria Ofélia expõe não ser completamente possível ou atestável (“Meu senhor, eu não sei”), a loucura de Hamlet não seria fruto apenas da rejeição de Ofélia, mas também das decisões e imposições das vontades de Polônio, enquanto seu pai e figura masculina dotada de dupla autoridade. Além de demonstrar sua perturbação com uma possível desgraça à honra de sua filha, Polônio também impôs suas próprias vontades: “**Não quero**, daqui em diante, para ser bem claro,/Que **você me conspurque** um segundo sequer/Falando ou conversando com o príncipe Hamlet./Fique atenta, é uma ordem” (SHAKESPEARE, 2015, p. 71, grifos meus). Para Polônio, portanto, Ofélia representa um meio, um mecanismo para a realização dos fins que lhe interessam, uma intermediária.

#### 4.2.3. Ato III, cena I

No terceiro Ato, na famosa Cena do Convento, Ofélia está inserida com personagens além de Polônio e Laerte – e Hamlet, segundo seu relato apresentado na cena anterior. Apesar de sua presença na cena ser anunciada logo na abertura, através de uma nota no roteiro, as personagens que dominam os espaços de fala deste início do Ato são as masculinas: Cláudio, Polônio, Rosencrantz e Guildenstern, com as quais Ofélia não interage. Com a saída dos amigos de infância de Hamlet, Polônio e Cláudio se encontram responsáveis por direcionar a cena e seus participantes para o encontro arquitetado *para* Ofélia e Hamlet.

A abertura para a fala de Ofélia é dada por Gertrudes pouco antes de Polônio começar a posicioná-la dentro da cena arquitetada para atrair Hamlet. A rainha fala sobre seu desejo de que a beleza de Ofélia seja a razão para a loucura de seu filho, e que, como acredita ser melhor

para os dois, que as virtudes de Ofélia superem esse desvario e restaurem a sanidade de Hamlet. Apesar de fornecer abertura para que Ofélia se pronuncie pela primeira vez nesta cena, com a concordância à fala de Gertrude em “Senhora, assim desejo” (SHAKESPEARE, 2015, p. 110), a interação entre as duas únicas personagens femininas de *Hamlet* não está livre dos julgamentos e preceitos patriarcais que as circundam, como a presença de Cláudio e Polônio.

Ao expressar seu desejo de que Ofélia faça com que Hamlet volte ao ‘normal’, Gertrudes termina não só empregando um juízo de valor acerca das condutas e posturas recentes de Hamlet, por não compreender a linguagem particular de Hamlet (FELMAN, 2003), como também elabora uma normativa, tanto para Hamlet, quanto para Ofélia. Ao esperar que ela seja a causa da loucura de Hamlet e a pessoa capaz de lhe devolver a razão com sua beleza e seus dotes, Gertrudes encarrega Ofélia de mais um papel social dentro de Elsinore, além de filha e irmã: o de figura curativa.

Esta imposição é dotada de poder coercitivo na medida em que, enquanto tece elogios à Ofélia, Gertrudes expressa o que pensa ser melhor para Hamlet e ela, mencionando a honra dos dois: “anseio realmente/Que tua terna beleza seja a alegre causa/Do desvario de Hamlet; e espero também/Que, pra honra dos dois” (SHAKESPEARE, 2015, p. 110), o que pode explicar o porquê de Ofélia admitir concordância a esta imposição. Compartilhando das crenças das demais personagens sobre a causa da loucura de Hamlet, em específico, e de Cláudio e Polônio, duas personagens masculinas, Gertrudes se torna a reprodutora de um discurso patriarcal, apesar de também ser uma personagem do gênero feminino. Pereira e Rosenfield (2020) argumentam que há uma falta de sororidade envolvendo Ofélia e Gertrudes em *Hamlet*, ainda que sejam as únicas personagens femininas da peça. O interesse de Gertrudes sobre a presença de Ofélia, em partes, reproduz a linguagem (e o diagnóstico) de loucura de Polônio de enxergar Ofélia como uma causa e um meio para um fim.

Após esta breve interação, ambas as personagens perdem espaço em cena para as figuras masculinas, tanto Polônio e suas coordenadas para Ofélia, quanto Hamlet com o mais famoso de seus solilóquios, “Ser ou não ser”. Ofélia volta a se pronunciar ao final deste solilóquio para cumprimentar Hamlet, iniciando assim a primeira interação entre os dois que é de fato mostrada na peça: “Meu bom senhor,/Como Vossa Alteza tem passado esses dias?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 112). Esta é a primeira vez que se pode ver Ofélia situada além da bolha de mandos e desmandos de arquitetura de Cláudio e Polônio, visto que essas duas personagens se encontram escondidas e não se pronunciarão até que Hamlet saia de cena.

Ao abordar Hamlet, as falas de Ofélia contém a mesma polidez e educação que usou para se dirigir a seu pai e à Gertrudes em momentos anteriores. Ainda que os artifícios confusos

da loucura particular de Hamlet sejam constantemente atirados em sua direção, como expus no subcapítulo anterior, Ofélia se mantém fiel à sua própria linguagem: “Meu senhor, tenho comigo lembranças suas/Que já há algum tempo desejava devolver-lhe./Eu rogo que as receba” (SHAKESPEARE, 2015, p. 112).

No entanto, apesar de sua polidez e educação, Hamlet encontra-se preso em sua própria linguagem de loucura, que é carregada de desconfiança e negatividade. Ele continua a destilar essas particularidades nas falas que dirige à Ofélia: “Não, eu não. Eu nunca lhe dei nada” (ibid.). Frente a isso, Ofélia se encarrega de esclarecer quais foram as lembranças que Hamlet lhe deu:

OFÉLIA Honrada Alteza, o senhor sabe bem que as deu,  
E com frases compostas de brisa tão branda  
Que as fez inda mais raras. Perdido o perfume,  
Aceite-as de volta; pois, para a mente nobre,  
Os dons ricos empobrecem quando o doador  
Torna-se cruel. Tome-as, senhor. (ibid.)

As “lembranças” dadas por Hamlet apresentam uma certa ambiguidade, podendo ser compreendidas tanto como presentes ou regalos, que, na linguagem coloquial geralmente são referidos como ‘lembrancinhas’, assim como acontecimentos pretéritos, as “ofertas” de afeição mencionadas pela própria Ofélia no Ato I, que já fazem mais parte da suposta relação que ela e Hamlet têm.

As falas de Ofélia, de forma velada e dotada de novas metáforas, metonimicamente remetem às falas anteriores que as outras personagens lhe dirigiram. Ao falar de “frases compostas de brisa tão branda”, Ofélia subverte e se apropria das formas como Laerte e Polônio caracterizam as demonstrações de interesse de Hamlet em cenas anteriores. Ambas as personagens utilizaram signos que carregavam a ideia de calor e fogo: “um capricho do ardor” (SHAKESPEARE, 2015, p. 67), “quando o sangue arde”, “Não confunda com fogo” (p. 70). Para mais, o uso do “Perdido o perfume” remete à forma como Laerte tratou do interesse de Hamlet por Ofélia, também caracterizando-a como uma violeta: “Uma jovem violeta no início da vida,/Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera,/O perfume e o recheio de um único instante/E nada mais” (SHAKESPEARE, 2015, p. 67). Ofélia se refere aos perfumes das lembranças como o afeto que as permeava e teve seu fim, enquanto que Laerte refere-se ao perfume de uma violeta como algo de durabilidade temporária.

O caráter sinestésico presente em suas descrições, caracterizando as frases como constituídas por “brisa” e o “perfume” desvanecido de tais lembranças são um contraste aos discursos anteriores de Laerte e Polônio. De forma metonímica, enquanto parte constituinte da

psique de Ofélia, suas falas demonstram que o que prometeu a Laerte, de guardar na memória seus conselhos, de fato aconteceu. Contudo, ao encaixar os significantes expressos nas falas alheias dentro de sua própria cadeia interior de significantes, Ofélia os remodelou à sua própria linguagem: mais branda, polida, subvertendo até mesmo os elementos da natureza utilizados para caracterizar as mesmas coisas que os membros de sua família descreveram anteriormente.

A linguagem particular de loucura de Ofélia, considerando que a sociedade de Elsinore é preenchida por diferentes tipos de loucura individuais dentro de uma mesma loucura coletiva (FELMAN, 2003; KOTT, 2003). Ora, ela faz parte desta sociedade, portanto, isso seria a subversão dos discursos das demais personagens, apropriando-se deles e moldando-os à própria maneira.

Ofélia ainda apresenta algo que pode ser percebido com certa ironia, considerando os rumos de sua existência na peça: “para a mente nobre,/Os dons ricos empobrecem quando o doador/Torna-se cruel”. Ao mesmo tempo em que caracteriza a própria razão como nobre, digna de reconhecimento, apesar de sua origem enquanto pessoa comum, Ofélia também mostra como as ações passadas de Hamlet para com ela tornaram-se menos ricas em afeto devido à mudança de sua personalidade, tornando-se “cruel”. Ao elogiar a própria mente como nobre, Ofélia pode ser vista como sua própria forma de reproduzir parte dos discursos de sua família, como a ordem de Polônio para que ela seja “mais módica” no Ato I. Isso mostra que ainda que subverta alguns desses significados, ela ainda segue uma das ordens de Laerte: “Está bem encerrado na minha memória” (SHAKESPEARE, 2015, p. 69).

Ainda que ela tente lembrar Hamlet e instruí-lo a aceitar de volta as lembranças que ele deu à Ofélia, Hamlet, imerso em sua loucura, passa a fazer jogos de palavras e mal-entendidos com Ofélia, perguntando-lhe sobre características de sua personalidade (“Ha, ha, você é decente?” e “Você é bela?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 112)). A polidez de Ofélia não deixa suas falas, nem mesmo em meio à sua confusão: “Senhor?”, “O que quer dizer, Vossa Alteza?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 112).

Em seu jogo de palavras e paradoxos “bela” e “decente”, *“fair”* e *“decent”* (SHAKESPEARE, 2007) podendo significar atributos de castidade, beleza, sinceridade ou franqueza, Hamlet gera mais confusão em Ofélia. Ainda assim, ela parece compreender que há algo mais por trás das palavras do príncipe. Ela então tenta confirmar se o que Hamlet quer dizer é semelhante à sua própria percepção das ideias de beleza e decência: “Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter/melhor comércio do que com a decência?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 112). A partir desta fala, pode-se entender que o que Ofélia compreende por beleza se trata da beleza física, e a decência, de cunho moral. Ela apresenta uma espécie de trocadilho

com a palavra “comércio” – na versão original em inglês, “*commerce*” – como atividade de mercantilização, uma troca de valores entre beleza e decência, a partir da possibilidade de significação da palavra “*fair*” utilizada por Hamlet no idioma original, tendo sido substituída por “bela” na tradução na qual me apoiei até então.

O desenrolar da interação entre Hamlet e Ofélia nos momentos seguintes da cena evidenciam algo que se soma e se edifica, como o acúmulo de significantes, e exhibe seus sintomas mais uma vez. Após a fala de Ofélia sobre beleza e decência, as falas de maior dimensão são as de Hamlet, compostas por mais linhas do que as de Ofélia, que são apenas respostas e comentários *monoversos*: “De fato, o senhor fez que assim acreditasse”, “Meu engano, então, foi bem maior” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113).

Isso pode representar um sintoma, que se fez presente nas interações anteriores dela com Laerte, Polônio e Gertrudes. Apesar de não abandonar a polidez que lhe é característica em momento algum, sendo a linguagem da corte (PEREIRA; ROSENFELD, 2020) parte de sua própria personalidade, Ofélia aparenta ampliar esta linguagem em alguns momentos, em geral, quando supostamente interage com pessoas que lhe permitem mais liberdade. Na cena com Laerte, no Ato I, ela dispõe de metáforas e de uma fala de sete versos, enquanto que, com a entrada de Polônio na mesma cena, a maior de suas falas não ultrapassa dois versos. Ao entrar em ação para encontrar Hamlet na presente cena, acreditando que ele ainda possa ter algum resquício de afeto por ela, Ofélia também se permite ser menos concisa e restrita em suas falas, como o faz com as metáforas e metonímias sobre suas lembranças.

A partir das agressões verbais de Hamlet, que vociferam seus julgamentos sobre as mulheres, em deslocamento de suas recém-formadas opiniões sobre Gertrudes, Ofélia volta a se comeder e restringir suas falas. Isso pode ser um indicativo, quase um alerta, de como sua integridade física, moral e psíquica parece ameaçada diante desta voz de loucura, assim como Ofélia aparentou sentir-se na presença de Polônio.

Além disso, as vozes dessas personagens, em específico Polônio e Hamlet, fazem uso de verbos que determinam sua movimentação dentro da peça a condicionam a estas figuras. Quando Hamlet passa a ordenar que Ofélia vá para um convento, ela parece perceber que não é capaz de cumprir sobre ele o papel curativo que Gertrudes lhe atribuiu. À medida que Hamlet se enfurece e sua loucura ganha mais fôlego, Ofélia passa, então, a rogar preces a figuras e símbolos divinos para que cumpram este papel: “Oh, ajudem-no, céus, clementes”, “Potências celestiais, curai-o!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 113). Ela percebe, por fim, que o papel de curar Hamlet de sua loucura, como Gertrudes espera que seja possível, não lhe pertence.

A última fala de Ofélia nesta cena acontece com a saída tempestuosa de Hamlet, após anunciar que o matrimônio – o qual é referido pela primeira vez na peça – está cancelado. Esta fala demarca também o único momento em que Ofélia se encontra completamente sozinha em toda a peça, visto que Cláudio e Polônio só entram em cena após o final do que pode ser considerado seu primeiro e único solilóquio:

OFÉLIA Que mente nobre aniquilada! O olho, a boca,  
A espada do soldado, do áulico e do sábio.  
A rosa e a esperança de um íntegro Estado,  
O molde do bom gosto e o modelo da forma,  
O mais honrado, destruído, aniquilado!  
E eu, a mais penada e infeliz das donzelas  
Que sorvi o mel de seus melódiosos votos  
Vejo, em vez de seu nobre e soberano senso,  
Um gongo em desafino estrepitando tonto;  
Esse rosto e perfil sem par fluorescentes  
Perdidos na demência. Oh, pobre de mim,  
Por ter visto o que vi e por ver o que vejo. (SHAKESPEARE, 2015, p. 114)

Ofélia inicia seu solilóquio retomando a expressão “mente nobre”, a mesma utilizada quando descreveu as lembranças para Hamlet, sendo ela a “mente nobre” que o rejeitou diante de sua recém-exposta perversidade (loucura). Isso sugere que, de alguma forma, especialmente pelo uso da palavra “nobre”, Ofélia acreditou equiparar-se a Hamlet dentro do contexto – ou da bolha – da relação entre os dois. Esse fato representa uma subversão de sua visão da dupla hierarquia social descrita por Laerte, na qual ela se encontraria duplamente abaixo dele, por ser mulher e pessoa comum, como dito por Laerte no Ato I.

As metáforas e metonímias seguintes da fala de Ofélia corroboram minha análise de um fenômeno metonímico que remete às falas passadas das demais personagens com quem ela interage. Ela circunscreve o que foi dito por Laerte ao configurar Hamlet como biológica, psicológica e afetivamente ligado ao reino da Dinamarca em: “O olho, a boca./A espada do soldado, do áulico e do sábio./A rosa e a esperança de um íntegro Estado” (ibid.). Ofélia faz uso de signos de partes do corpo humano, que apreendem (“O olho”) e se pronunciam (“a boca”), metonimicamente estabelecem uma relação de contiguidade com partes constituintes de um reino: “A espada do soldado” como a força, possivelmente um exército; “do áulico”, um substantivo que designa alguém, neste caso, uma figura masculina, pertencente a uma

aula, um antigo palácio que abrigava soberanos e cortesãos<sup>80</sup>; e “do sábio”, um conselheiro, alguém dotado de sabedoria.

O signo da rosa, utilizado aqui, pode referir-se tanto à flor enquanto simbologia do coração, que é um símbolo do sentimento amor, ao qual a rosa é comumente associada (OHRBACH, 1990; SCOBLE; FIELD, 1998), como ser mais uma simbologia à união de Estado da dinastia Tudor, da qual a rainha Elizabeth I fazia parte, e que era a união das rosas brancas e vermelhas das Casas de York e Lancaster. A palavra “Estado” é igualmente polissêmica. Apesar da primeira vogal maiúscula que indica governo ou uma nação, pode também ser uma espécie de subversão sobre o estado psíquico de Hamlet, especialmente se considerada sua associação com a palavra “esperança” anteriormente.

A honra mencionada por Gertrudes no início desta mesma cena surge em “O mais honrado, destruído, aniquilado!”, assim como a ideia velada que Laerte lhe apresentou de que a honra de Ofélia sofreria caso caísse nos gracejos de Hamlet, enquanto que a dele, enquanto realeza e homem, não. O “mel de seus melodiosos votos” seria uma das “belas juras” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70) que preenchem a língua de Hamlet, segundo Polônio no Ato I.

Ofélia caracteriza o nível e a natureza (FOUCAULT, 1975) a loucura de Hamlet com as próprias palavras pela primeira vez nas seguintes palavras: “Vejo, em vez de seu nobre e soberano senso,/Um gongo em desafino estrepitando tonto”, o que novamente traz a distinção da escala da hierarquia à qual Hamlet pertence, bem como a superioridade de sua mente enquanto ainda era sã. Sua razão, contudo, é mais uma levantada através de metáforas sinestésicas, que configuram algo sonoro, pertencente ao sentido da audição, como “Um gongo em desafino estrepitando tonto”, caracterizando a loucura de Hamlet como sonoridade fora do que é esperado (e apreciado) como normal, desafinada, ou então, dotada de senso próprio, incompreendido por Ofélia e pelas demais personagens.

Os últimos versos de Ofélia metonimicamente remetem a uma de suas próprias falas, ocorridas poucos momentos antes, acerca da associação de beleza (física) e decência (moral). Primeiro ela fala sobre a aparência estética de Hamlet com “Esse rosto e perfil sem par fluorescentes”, acrescentando depois como os atributos que constituem sua beleza agora encontram-se “Perdidos na demência”. Isso pode ser confirmado pois Ofélia usa do adjetivo “Perdidos” no plural, logo em seguida, o que prova que ela se refere a mais de um elemento.

---

<sup>80</sup> A referência de “áulico” como membro pertencente à uma corte pode ser confirmada pois Ofélia usa a palavra “*courtiers*” (SHAKESPEARE, 2007, p. 689), em português “dos cortesãos”. O uso de “áulico” pode representar uma escolha estilística do tradutor.

Nos dois últimos versos, Ofélia lamenta sobre si mesma, por ter sido exposta não apenas a um dos ataques verbais de Hamlet, mas também à degeneração da imagem acústica de nobreza e perfeição que ele possuía a respeito dele. Em seu solilóquio, Ofélia dá voz a mais uma forma de manifestação de sua loucura particular, também relacionada ao seu uso de metáforas: uma forma de denúncia. Ao descrever sua imagem acústica de Hamlet, ainda que como um mosaico polifônico das outras vozes que adentraram sua psique em cenas e atos anteriores, Ofélia, em um momento de desespero, narra, pela primeira vez, como ela percebe Hamlet, algo que pode ser traduzido nas palavras de Ussher (2011, p. 6, tradução minha)<sup>81</sup>: “às vezes, nas profundezas de nosso desespero, podemos ver e falar a verdade de nossa situação”. Essa verdade também surge em sua demonstração não apenas de pena, mas de empatia por si mesma nos versos finais.

A solidude de Ofélia durante seu solilóquio pode ser um sinônimo de desamparo, visto que é a primeira vez que sua presença em cena não é acompanhada por outra personagem. Levando isto em consideração, me permito ampliar a percepção de falta de sororidade feminina de Pereira e Rosenfield (2020) para a presença de uma falta de empatia completa em Hamlet durante o sofrimento de Ofélia nas suas aparições que precedem as cenas em que sua loucura torna-se uma patologia. Contudo, seu solilóquio é silenciado e ignorado com a entrada de Cláudio e Polônio em cena outra vez, desviando o foco do final da cena para a loucura de Hamlet e as próximas medidas a serem tomadas pelas personagens masculinas em decorrência da falência de seu plano.

#### **4.2.4. Ato III, cena II**

A próxima oportunidade que Ofélia tem de se pronunciar acontece na cena seguinte à Cena do Convento, conhecida como Cena da Ratoeira (PEREIRA; ROSENFELD, 2020), que compreende a encenação da peça *O assassinato de Gonzago*, um dos passos que constitui o grande plano de vingança de Hamlet. Não obstante ter sido uma vítima do rompante de loucura de Hamlet, ao entrar em ação como parte dos planos de Cláudio e Polônio, sua primeira oportunidade de se pronunciar é suscitada pelo próprio Hamlet, quando ele se aproxima de Ofélia para sentar-se próximo a ela para assistir à peça.

Hamlet dirige inúmeras metáforas de cunho erótico e sexual à Ofélia, objetificando partes íntimas de seu corpo de diferentes maneiras, que são parte de um fenômeno de

---

<sup>81</sup> “Sometimes in the depths of our despair we can see and speak the truth of our situation.” (USSHER, 2011, p. 6)



‘nadificação’ de Ofélia. Mesmo em meio a elas, e como se manteve quando Hamlet começou a fazer jogos de palavras e loucura na Cena do Convento, Ofélia mantém-se fiel à polidez de sua própria linguagem, negando as investidas de Hamlet e lhe respondendo com o uso de poucas palavras, todas igualmente demonstrando sua educação: “Não, meu senhor”, “Senhor, não acho nada” (SHAKESPEARE, 2015, p. 120). Sua única confirmação, “Sim, meu senhor” acontece quando Hamlet esclarece, com tom irônico, que, ao dizer “Senhora, posso me meter em seu colo?” (ibid.), está na querendo dizer “pôr a cabeça em seu colo” (ibid.).

Apesar de respondê-lo com seu nível usual de educação, no início de sua interação com Hamlet, e de sua fala nesta cena, parece haver um distanciamento proposital de Ofélia, em decorrência dos últimos acontecimentos da Cena do Convento. Além de estar possivelmente em estado de alerta para a ocorrência de um novo rompante de loucura de Hamlet, pode-se pensar na rigidez das falas iniciais de Ofélia nesta cena como uma estratégia de autopreservação.

Sua comunicação com Hamlet, única personagem com quem interage nesta cena, e também a última antes de recair em sua furiosa loucura (PEREIRA; ROSENFELD, 2020), começa a se expandir gradativamente, entre as metáforas sexuais de Hamlet para ela. Ofélia passa a elaborar questionamentos para ele, primeiro buscando confirmar uma de suas metáforas (“É um belo pensamento se deitar entre as pernas de donzelas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 120)) com “Como, senhor?” (ibid.). Com a negativa de Hamlet e seu descarte à esta metáfora, Ofélia então dirige a primeira de suas perguntas sobre Hamlet a ele: “O senhor está alegre?” (ibid.), ao que Hamlet responde, em prosa, dentro de sua loucura, que necessita estar alegre, visto que sua própria mãe está “exultante” mesmo após a morte recente do falecido rei Hamlet. Ofélia esclarece a Hamlet quanto tempo já se passou depois da morte do rei, “Não, meu senhor, já faz duas vezes dois meses” (ibid.), sendo a última de suas falas antes que a peça seja iniciada diante de toda a corte.

O desenrolar da encenação funciona como pano de fundo e base para a interação de Hamlet e Ofélia até o meio do Ato III, cena II. Ofélia é a primeira a fazer uma pergunta sobre o significado da pantomima da peça, com “Mas o que isso indica, senhor?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 121), o que leva Hamlet a se encarregar de tecer explicações e considerações sobre o que aparece em cena para ela: “Uma malícia manhosa, a mais fina perfídia” (ibid.). Ofélia não se deixa levar pela ironia e pela malícia que Hamlet destila em suas falas, realizando seus próprios comentários acerca do que vê: “Ao que parece, o quadro indica o enredo do drama” (ibid.). Apesar de continuar a realizar perguntas sobre algumas particularidades cênicas e teatrais da peça, como em “Ele vai ilustrar o sentido do que foi mostrado?”, Ofélia identifica a

inclinação semântica das falas de Hamlet, e expressa sua atitude de rejeitar ser contaminada por tais efeitos semânticos: “Você é muito, mas muito malioso. Vou prestar atenção na peça.” (ibid.).

Suas falas nesta cena, após a entrada dos atores que marca o real início da peça, se tratam de comentários pontuais sobre a encenação, que sequer ocorrem com frequência, como ela faz sobre as curtas falas do Prólogo: “É tão breve, senhor” (SHAKESPEARE, 2015, p. 121)<sup>82</sup>. Todos os seus comentários, contudo, fazem com que Hamlet lhe dê respostas destiladas de acidez e ironia, como sua famosa comparação da brevidade do Prólogo com o amor feminino.

Ofélia torna a se pronunciar quando o foco da peça se desloca para as personagens que a assistem, com uma pergunta de Hamlet para sua mãe sobre as opiniões de Gertrude sobre a peça. A partir disso, Hamlet continua com suas explicações sobre o enredo e detalhes específicos. Este trecho da cena é dominado por Hamlet e sua interação com as demais personagens ao demonstrar seu conhecimento sobre detalhes específicos da peça, o que parece cativar Ofélia, levando-a a elogiá-lo: “Sua alteza é ainda melhor que um coro.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 124). Como as falas de Ofélia parecem engatilhar novos disparos de sua loucura, Hamlet se apoia sobre o elogio que recebeu para elaborar mais uma de suas metáforas, sobre os sentimentos de Ofélia e fantoches altamente sexualizados.

Novamente, Ofélia não permanece impassível às metáforas de Hamlet na Cena da Ratoeira, e expressa sua percepção: “O senhor está afiado, muito afiado” (SHAKESPEARE, 2015, p. 124). Ela considera as metáforas de Hamlet como cortantes, o que é reforçado pelo uso do adjetivo em mais uma de suas falas, depois de mais uma metáfora erótica de Hamlet: “Ficou mais afiado ainda, e mais cego” (SHAKESPEARE, 2015, p. 124). A associação dos termos “afiado” e “cego”, ainda que carreguem ideias contrastantes, remetem à imagem acústica de algo cortante e afiado como uma faca, talvez, capaz de cortar algo, como a polidez nas falas de Ofélia, ao mesmo tempo em que pode machucá-la ao estar, metaforicamente, cego pela loucura. Metaforicamente, Ofélia reitera sua percepção sobre a loucura de Hamlet.

Sua última fala nesta cena, contudo, não está relacionada às metáforas de Hamlet ou à essa mesma personagem. Ofélia aparece deslocada após a última explicação de Hamlet sobre o envenenamento de Gonzago na peça, sendo a responsável por anunciar que o objetivo de Hamlet de causar perturbação e a manifestação da culpa em Cláudio obteve êxito: “O rei se levantou!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 125). Neste caso, Ofélia aparece deslocada, sendo ela mesma uma metonímia, por estar inserida em um lugar que normalmente não estaria: no meio

---

<sup>82</sup> Esta fala de Ofélia está situada ao final da página 121, e ela só volta a se pronunciar na página 124.

de parte do plano de vingança de Hamlet, e não sendo ela mesma um meio para algo. Essa também é a última fala antes de sua última aparição no Ato IV, e sua última fala dotada de sanidade.

#### 4.2.5. Ato IV, cena V

Diferentemente do que alega Souza (2017), a cena mais importante e de maior destaque de Ofélia em *Hamlet* está contida no Ato IV. Nela está contido o maior volume de falas de Ofélia em toda a peça, tanto em extensão, pelo número de linhas e versos, quanto na quantidade de vezes que ela se pronuncia. É também a sua última aparição na peça enquanto 1ª pessoa, sujeito falante em seu próprio nome e, agora, enlouquecida.

Ao ser permitida a sua entrada na corte, após serem dados avisos sobre sua nova condição por Horácio e um Cavaleiro, Ofélia entra em cena de encontro à Gertrudes: “Onde está a belíssima rainha dos daneses?” (SHAKESPEARE, p. 2015, p.154). Diferentemente das cenas anteriores, em que outras personagens, especificamente as masculinas, se pronunciam, anunciam ou introduzem sua presença em cena, nesta, a própria Ofélia é a primeira a se pronunciar após a nota no roteiro que indica sua presença, um primeiro indício de como sua loucura desequilibra os padrões *hamletianos* estabelecidos até o presente momento da peça. Esta pequena fala de Ofélia já exhibe um pouco de sua nova linguagem de loucura, ao procurar por Gertrudes de forma afável, e até mesmo excêntrica, que destoa de como se dirigiu à ela no Ato III, antes da Cena do Convento: “Senhora, assim desejo.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 110).

Após Gertrudes lhe perguntar sobre o que se passa com ela, Ofélia lhe expressa uma nova faceta de sua insanidade: ela começa a cantar. As canções de Ofélia, segundo Pereira (2015, p. 282), “são um dos momentos mais inquietantes de toda a obra de Shakespeare”. Os versos e estrofes compostos por Ofélia são dotados de sua própria linguagem e noções de linearidade, repletos de metáforas e metonímias entre si, que remetem à realidade enfrentada por Ofélia na peça até então.

Seus primeiros versos narram, de forma velada, o início de uma canção sobre o amor: “(canta) *Que sinais são mais fiéis/E distinguem o amado,/A concha no chapéu,/A sandália e o cajado*” (SHAKESPEARE, 2015, p. 154). A distinção de um amado a que Ofélia se refere, através da “concha do chapéu”, se tratava de um truque que amantes costumavam utilizar, usando chapéus de viajantes peregrinos como um truque para se esconderem (PEREIRA, 2015). Há uma certa ironia na escolha dessa canção de Ofélia para iniciar a demonstração de sua nova linguagem de loucura, pois ela acontece especificamente diante de Gertrudes que não se manteve em uma fidelidade ao seu amado original, o falecido rei Hamlet, rapidamente

substituindo-o por seu próprio irmão, Cláudio. Isso pode ser confirmado com o incômodo que Gertrudes demonstra após a primeira cantoria de Ofélia: “Ah, querida moça, por que essa canção?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 154).

Seus versos seguintes, entre falas de Gertrudes que expressam sua confusão, no entanto, continuam a narrar uma história que não segue a linearidade narrativa sobre “o amado”:

“OFÉLIA Como? Ouçam só isso, por favor:  
*Ele se foi, amiga,*  
*Está morto e apagado,*  
*No rosto a turfa verde*  
*Nos pés a pedra magra.*  
 O ho!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 154)

Esta primeira canção de Ofélia, intermediada e interrompida por algumas de suas interações com as demais personagens, vagueia entre duas linhas narrativas que se complementam. A primeira se trata de uma narrativa musicalizada sobre amor, que imediatamente se relaciona à construção de uma metáfora sobre Hamlet. A segunda parte da canção, por seu lado, ganha um tom mais mórbido e fúnebre, trazendo a temática da morte para os versos líricos de Ofélia, o que de imediato se mostra uma metáfora sobre a morte de Polônio. Ao cantar o verso “No rosto a turfa verde”, Ofélia metaforicamente implica que a morte de seu pai já ocorreu há algum tempo, e ele se encontra em estado de decomposição, já que a turfa é um tipo de material orgânico formado a partir da decomposição de vegetais. Estando o material da turfa deslocado, metonimicamente, para o rosto “dele”, sendo “ele”, Polônio, seu próprio corpo já estaria em decomposição, tornando-se turfa.

Ofélia confirma os ares fúnebres desta parte de sua canção em sua fala seguinte, ao interromper Gertrudes: “Por favor, ouça /(*canta*) Alva a mortalha, montanha gelada” (SHAKESPEARE, 2015, p. 154). Além de demarcar com mais autoridade sua presença nesta cena ao interromper Gertrudes, diferentemente das cenas anteriores, Ofélia também continua a referir-se ao seu pai, sendo o signo de uma “Alva mortalha” ambíguo, podendo indicar tanto a vestimenta que geralmente é colocada em cadáveres, quanto o próprio corpo morto de Polônio. A ideia da mortalha como o cadáver de Polônio pode se confirmar com a fala seguinte de Ofélia: “(*canta*) *Envolta em belas flores —/Pra tumba foi, sem ser chorada/Por pranto bom de amores.*” (ibid.). A contiguidade (e a continuidade) da mortalha como o corpo de Polônio pode ser percebida pela correspondência entre substantivo e verbo, “mortalha” e “Envolta”. Ofélia revela em sua canção que essa “mortalha” foi em direção à tumba sem que pudesse receber os devidos ritos fúnebres, “sem ser chorada”, mais uma metáfora que remete ao fato de que

Polônio, assassinado por Hamlet, teve seu corpo escondido em um átrio do castelo. Foi preciso que Hamlet fosse encurralado para revelar a localização do corpo de Polônio.

Além da morte de Polônio, Ofélia pode, simultaneamente, estar referindo-se à sua própria loucura como uma espécie de morte simbólica. Quando ela caracteriza a loucura de Hamlet, em seu solilóquio no Ato III, Cena do Convento, Ofélia diz que o “nobre senso” de Hamlet foi “aniquilado” (SHAKESPEARE, 2015, p. 125). Ao não ser chorada por bons amores, Ofélia pode estar se referindo à rejeição de Hamlet, ocorrida na mesma cena em que ela caracteriza sua loucura. As canções de Ofélia são mais uma forma de expressão de linguagem de seu (in)consciente, situada entre um gesto e uma ação verbal, dada a potência de seus versos de cativar e desequilibrar as personagens que estão ao seu redor. Além disso, ao fazer uso de suas metáforas, Ofélia permite que muitos de seus significantes edificadas entre si transponham a barreira que era mantida por seu decoro e sua polidez, sua linguagem de loucura são.

Ao ser abordada por Cláudio, Ofélia comunica-se em prosa, não em versos musicalizados ou em seus versos habituais, como as demais personagens: “Muito bem, que Deus vos tenha. Dizem que a coruja é filha do padeiro. Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser. Deus esteja em vossa mesa!” (SHAKESPEARE, 2015, p. 154). Segundo Santos (2008), a prosa shakespeariana indica uma brusca mudança de personalidade, que já apareceu em cena através das falas de Hamlet em suas performances de (não tão) fingida loucura. Ao passar a comunicar-se em versos, Ofélia então encontra um singelo lugar comum (FELMAN, 2003) com Hamlet pela primeira vez durante toda a peça. Entretanto, Hamlet não terá a oportunidade de interagir com Ofélia neste lugar comum.

A metáfora sobre “a coruja é filha do padeiro” remete à uma lenda folclórica, que dizia que, ao negar pão a Cristo, a filha do padeiro teria se transformado em uma coruja (PEREIRA, 2015). Em conexão à sua frase seguinte, Ofélia poderia estar se referindo à imprevisibilidade de sua própria loucura, visto que, no Ato anterior, ela não esperava ter se tornado uma criatura tão vil aos olhos de Hamlet, e no presente Ato, sua loucura é algo supostamente imprevisível, o que parece chocar e mover as demais personagens durante sua presença nessa cena.

Além disso, há mais duas possibilidades de significação metafórica e metonímica para a frase “Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser”. A primeira se relaciona metonimicamente com a metáfora da coruja, que são animais que podem simbolizar tanto a morte (PEREIRA, 2015) e o mau presságio quanto a sabedoria<sup>83</sup>. Neste caso, a contiguidade estaria na ambiguidade do significado de uma coruja, sendo a sabedoria dela, no caso de Ofélia,

---

<sup>83</sup> A coruja geralmente é utilizada como símbolo de alguns cursos superiores, como Pedagogia e Letras.

a própria tessitura de um mau presságio. Ao dizer “nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser”, Ofélia poderia estar tratando de sua própria morte como proposital, um afogamento “de mote próprio” (SHAKESPEARE, 2015, p. 171).

A outra possibilidade se encontra metaforicamente deslocada, como uma metonímia para uma das falas de Polônio em sua primeira interação com Ofélia, no Ato I, em que ele alega a ingenuidade de Ofélia sobre ela mesma: “então vou lhe dizer/Que você não se conhece com a clareza/Que conviria à minha filha e à sua honra” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70). Com a morte de Polônio, vista como a morte simbólica da razão de Ofélia, “não o que podemos ser” pode tratar-se da imprevisibilidade do que Ofélia poderia tornar-se estando desprovida da figura de Polônio para lhe guiar, especialmente considerando que ela se encontra dentro da Corte, e interagindo com personagens de quem apenas havia se aproximado por intermédio de Polônio. Na Cena do Convento, nos momentos em que Polônio é o intermediário entre as decisões de Cláudio, traduzindo-as como comandos para Ofélia: “Ofélia, aqui. Se aprover à Sua Majestade, Podemos nos posicionar. [...] Talvez nos caiba esta censura” (SHAKESPEARE, 2015, p. 110-111). Os significantes expressos por Ofélia em sua fala sobre a coruja como filha do padeiro, seriam, portanto, memórias, lembranças reprimidas e recalçadas (LACAN, 1988).

Ao ser diagnosticada por Cláudio, que encara a loucura de Ofélia – sem de fato encará-la visto que a situa em 3ª pessoa, como apresentei no subcapítulo anterior – como resultado exclusivo da morte de Polônio, Ofélia se pronuncia mais uma vez, demonstrando não estar alheia. Portanto, “tem mais senso comum e desatina menos que os atinados” (FOUCAULT, 1975, p. 231):

OFÉLIA Por gentileza, não falemos disso, mas se por acaso perguntarem o que significa, diga isto: *(canta)*  
*Amanhã é São Valentim*  
*De casa saem, é madrugada;*  
*Jovem diante o varandim,*  
*Me torno sua amada,*  
*Ao levantar-se, ele se veste,*  
*Lhe abre da porta a tramela,*  
*E entra a moça, o ar celeste,*  
*Mas, ao sair, não é donzela.* (SHAKESPEARE, 2015, p. 154-155)

Ofélia demonstra um deslocamento entre o que parecem ser suas duas maiores perdas, além de sua sanidade, ora referindo-se à Polônio (“Por gentileza, não falemos disso”), ora referindo-se a Hamlet, como faz ao iniciar mais alguns versos de sua canção sobre um casal de amantes, que é metaforicamente introduzida pela menção a São Valentim, que dá nome ao Dia dos Namorados. Além de remeter a um dia sobre o amor e os casais, a imagem é imbricada de

noções sexualizadas, como a perda da virgindade (PEREIRA, 2015). Com essa canção, Ofélia reúne os discursos de Laerte e Polônio sobre sua virtude e castidade e os riscos que diziam que ela corria caso cedesse aos desejos de Hamlet.

Esses versos marcam uma expressão de significantes metonimicamente ligados à realidade, tendo suas bases fundadoras fincadas nas memórias que Ofélia guardou, como instruída por Laerte. Tais memórias se apresentam mais deslocadas rumo à imaginação e ao delírio quando Ofélia cria para dois amantes o que supostamente poderia ter acontecido com ela, caso tivesse se envolvido com Hamlet. Ofélia reforça o impacto das falas de Polônio e Laerte nos versos finais: “E entra a moça, o ar celeste, /Mas, ao sair, não é donzela”. O próprio Laerte utiliza o termo “donzela” em sua conversa com Ofélia no Ato I, ao passo que Polônio o utiliza no Ato II, cena II, quando compartilha seu diagnóstico para a loucura de Hamlet com Cláudio e Gertrudes.

O trecho seguinte da canção de Ofélia metonimicamente dá continuidade à sua ficção criada nos versos anteriores, são partes de uma narrativa completa:

OFÉLIA É mesmo? Sem fazer votos, vou terminar.  
*Por Cristo e a Santa Caridade,*  
*Ah, opróbrio sem pejo,*  
*Que o jovem faça à sua vontade,*  
*Por Deus, maldito seja!*  
*E disse, antes de me ter*  
*Que o enlace foi voto feito*  
*Ele responde:*  
*Por Deus, que assim devia ser,*  
*Porém se entregou em meu leito. (p. 155)*

Antes mesmo de começar a cantar, em sua fala em prosa, Ofélia já traz referências a lembranças passadas, que seguem se relacionando em contiguidade com os versos que se seguem em sua canção. Ela fala em “votos”, que constituem promessas, em específico em um contexto matrimonial. Em seus versos seguintes, ela descreve uma situação de vexame (“opróbrio”), sem pudor (“pejo”), que se dá pelas vontades realizadas por um jovem, do gênero masculino. Ela retoma e confirma esta designação em suas falas seguintes, com sua escolha verbal (“E disse”) e pronominal (“Ele responde”). Esta figura masculina seria a responsável pelo vexame, e teria dito à figura feminina fictícia de Ofélia algum tipo de promessa de compromisso (“Que o enlace foi voto feito”). No entanto, tal promessa é quebrada nos últimos dois versos, quando a personagem masculina da canção de Ofélia responde à ela que o compromisso não mais se concretizará, pois a personagem feminina da música teria se entregado precocemente.

Ela relata, através destas metáforas e metonímias, a rejeição de Hamlet na Cena do Convento, e a quebra de uma provável promessa de matrimônio, que só é exposta pela primeira vez na fala de Hamlet, e confirmada, no presente momento, através da loucura de Ofélia. Este seria um dos momentos da verdade da loucura de Ofélia (FOUCAULT, 1975), suscitado por um profundo desespero (USSHER, 2011) vivido por ela com essa rejeição. A forma como Ofélia enxerga este evento se mostra em sua escolha de palavras: “opróbrio” e “pejo”.

Diferentemente das vezes em que seus discursos foram silenciados ou ignorados, Ofélia é a responsável por ignorar uma das falas de Cláudio para se despedir dele e de Gertrudes por alguns instantes:

Espero que tudo acabe bem. Devemos ter paciência, mas só posso chorar quando penso que o depositaram embaixo da terra fria. Meu irmão vai ficar sabendo e assim eu vos agradeço vosso bom conselho. A carruagem! Vamos. Boa noite, senhoras, boa noite. Caríssimas senhoras, boa noite, boa noite. (SHAKESPEARE, 2015, p. 155)

A sabedoria de Ofélia simbolizada pela coruja aparece de forma silenciosa e metonímica em sua última fala antes de sua breve saída de cena, quando ela fala sobre esperar o melhor final para tudo. Isso representa um possível presságio sobre sua morte, que está por vir, bem como sobre a vingança que Laerte buscará ao retornar à Dinamarca, e que precisará ser acalmada por Cláudio e Gertrudes em breve: “Meu irmão vai ficar sabendo e assim eu vos agradeço vosso bom conselho”. Com isso, cria-se mais uma fantasia de que uma carruagem lhe aguarda, desencontrando-se da chegada tempestuosa de Laerte em cena<sup>84</sup>.

Seu retorno, ainda que precedido por uma breve ausência, é anunciado por Cláudio e Laerte. Em sua finita aparição, a linguagem da loucura de Ofélia parece ter tomado mais corpo e força, visto que sua primeira fala é alheia à presença de Laerte, e ela já aparece cantando: “*Na urna seu rosto sem manto/Hey non noni, noni, hey nony/Na tumba chovendo os prantos — /Adeus minha velha pomba*” (SHAKESPEARE, 2015, p. 158).

O desequilíbrio e a falta de linearidade expressos através dos versos intercalados por outros sons sugerem uma espécie de regressão de Ofélia à infantilidade (PEREIRA, 2015). Contudo, ela ainda é capaz de exprimir a verdade de sua loucura, que pode metonimicamente fazer parte de sua metáfora animal, a coruja, como um agouro de sua morte que está por vir: “Na urna seu rosto sem manto” pode referir-se às águas que a levam para “os lobos da morte” (SHAKESPEARE, 2015, p. 169), e “Na tumba chovendo os prantos”, como as homenagens, ritos fúnebres e demonstrações de luto e desespero que decorrem de sua morte, por Laerte,

---

<sup>84</sup> Ofélia sai de cena na página 155 e retorna apenas na página 158.



Gertrudes e Hamlet. No entanto, Ofélia também pode estar se referindo à morte de Polônio mais uma vez.

Notando uma fala de Laerte, encantado e comovido por sua loucura, ela passa a ensinar mais versos de suas canções: “Você deve cantar *tom-bou-tom-bou* e você em *tum-ba-tum-bou*. Oh, como fecha bem o refrão. Foi o falso intendente que roubou a filha do patrão” (SHAKESPEARE, 2015, p. 159). Em inglês, Ofélia canta “*Down-a-down*” e “*a-down-a*” (SHAKESPEARE, 2007, p. 702), e ambas as versões apresentam uma significação perturbadora (PEREIRA, 2015) de queda e declínio rumo a algo mais profundo, como uma tumba ou cova, mais uma metonímia sobre os presságios de Ofélia como previsões de seu próprio futuro.

Ela então inicia a mais emblemática de suas cenas, ainda que a menos representada em outras artes, que é a da entrega de suas flores: “Tome o alecrim, é para a lembrança — por favor, amor, lembre — e aqui o amor-perfeito, para os pensamentos” (SHAKESPEARE, 2015, p. 159). Supondo-se que a primeira entrega de Ofélia seja para Laerte, dadas a proximidade de suas falas dentro do texto, a ordem dos significados de cada flor compartilhada por Ofélia é metafórica. Sendo o alecrim, a lembrança e a memória (ORHBACH, 1990; SCOBLE; FIELD, 1998), Ofélia estaria se referindo ao pedido de Laerte antes partir para a França: “E não esqueças o que disse” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70), bem como a resposta da própria Ofélia a esse pedido: “Está bem encerrado na minha memória,/E a chave é contigo mesmo que ficará” (ibid.). A chave das lembranças de Ofélia que ficará com Laerte, simbolicamente, é o alecrim que ela lhe entrega.

O significado da segunda flor, o amor-perfeito<sup>85</sup>, é um pouco mais profundo e ramificado. Amores-perfeitos significam pensamentos, porque o nome da flor em inglês, *pansy*, que é uma adaptação do francês *pensée*, que significa pensamentos (PICKLES, 1992; PEREIRA, 2015). Estas flores costumam ser entregues a entes queridos próximos (PICKLES, 1992), possivelmente família, como o que Laerte representa para Ofélia, e também representa uma forma de lembrança. Outro ponto importante é que os amores-perfeitos fazem parte da família botânica das violetas, *Violaceae* (PATRO, 2013); ou seja, são metonímias da violeta utilizada por Laerte para caracterizar Ofélia no Ato I.

---

<sup>85</sup> O amor-perfeito também está presente na comédia *Sonho de uma Noite de Verão* (2023), de Shakespeare, e é a causa da paixão da personagem Titânia pelo asno.

As seguintes entregas de Ofélia apresentam uma distinção em relação às primeiras, supostamente entregues a Laerte. Não se trata mais de flores, para as demais personagens, e sim plantas e ervas, exceto pela margarida:

O funcho é pra você e as aquileias. A arruda é pra você e essa é pra mim. Vou chamá-la de erva da graça dos domingos. Oh, o senhor tem que usar a arruda de outro jeito. Aqui está uma margarida. Gostaria tanto de lhe dar violetas, mas murcharam todas quando meu pai morreu. Dizem que teve um bom fim.  
(*canta*) *Encanta-me o canto do canoro pintarroxo.* (SHAKESPEARE, 2015, p. 159)

Não se sabe ao certo para quem Ofélia entrega cada uma das plantas. Porém, supõe-se que elas sejam para Gertrudes e Cláudio. O funcho simboliza a insinceridade, em específico relacionada à infidelidade, adultério, enquanto que a aquileia apoia esse significado, pois ela possui nectários em formato de cornos (PEREIRA, 2015), que poderia ser entregue tanto a Cláudio quanto a Gertrudes. A arruda, todavia, carrega consigo a ideia de purificação, e é nomeada duas vezes na fala de Ofélia, sendo a segunda como “erva da graça dos domingos”, por ser frequentemente utilizada em rituais religiosos, principalmente cristãos. Isso pode conferir uma imagem acústica de acusação do pecado, ao mesmo tempo em que fornece uma espécie de salvação, de purificação deste mal.

Por fim, as últimas flores são uma margarida e as violetas, e as últimas não se encontram presentes além do vocábulo proferido por Ofélia. Estas duas últimas podem ser referências metafóricas, em especial as violetas, à morte de Polônio como morte simbólica de Ofélia também, visto que é a partir dela – em somatória com todos os outros eventos, memórias, experiências e lembranças que se acumulam em seu inconsciente – que Ofélia enlouquece. A ausência de violetas poderia remeter à ausência de existência e vida de Ofélia, sendo ela condicionada a Polônio, ciclo interrompido pela morte do patriarca. Ademais, a ausência de violetas pode também metafóricamente remeter à ausência da própria feminilidade de Ofélia, visto que as violetas foram utilizadas por Laerte para caracterizá-la em sua primeira interação com Ofélia no Ato I.

O entoar de uma canção alegre logo após a entrega de suas flores dá à Ofélia mais uma camada de irracionalidade, ao contrastar o tom mórbido ao citar a morte de Polônio com algo de distinta emoção. A última das canções de Ofélia, que marca sua despedida da cena das demais personagens e de toda a peça, apresenta mais metáforas sobre as mortes de Polônio, de Hamlet e, simbolicamente, da própria Ofélia:

OFÉLIA (*canta*) *Ele não voltou mais?  
Não voltará jamais?*

*Não, é findo e morto,  
Vai, deita no teu horto,  
Que ele não volta mais.*

*A barba era de neve,  
O topo um linho leve,  
Partiu, está num vão,  
Gemer agora é vão  
Que Deus lhe dê o perdão.*

E a toda alma cristã. Que Deus esteja convosco. (SHAKESPEARE, 2015, p. 159)

A primeira estrofe parece narrar uma breve história mais uma vez. A partir das perguntas “Ele não voltou mais?” e “Não voltará jamais?”, é como se alguém ingênuo estivesse descobrindo sobre a partida eterna de outra pessoa, podendo ser esta partida rumo à morte, ou ao desaparecimento, como Polônio e Hamlet, respectivamente. O diálogo cantado por Ofélia pode remeter à sua própria experiência ao descobrir sobre a morte do pai e a partida de Hamlet para a Inglaterra, sendo a última uma consequência da primeira. A menção a um “horto”, local onde geralmente são cultivadas plantas utilizadas em ornamentos, pode remeter às próprias flores que Ofélia entrega, assim como as guirlandas que ela estará confeccionando quando se afoga, segundo o relato de Gertrudes. A construção “teu horto” sugere pertencimento desse local a alguém, podendo este jardim ser da própria Ofélia, no qual ela não apenas se resguarda (“deita”), mas também colhe os materiais necessários, o acúmulo de seus significantes recalcados, internalizados a partir das falas das demais personagens, para então florescer-se para Laerte, Cláudio e Gertrudes, ainda que este florescer ocorra dentro de sua loucura.

A última estrofe, se encarrega de caracterizar a morte de Polônio, mais uma vez. “O topo um linho leve” pode ligar-se como material que constitui a mortalha mencionada em um trecho da primeira canção de Ofélia. A ideia de “vão” pode representar o átrio onde Hamlet escondeu o corpo de Polônio, assim como um vão não designado onde Hamlet pode estar, considerando que Ofélia não sabe sobre seu paradeiro. Ao dizer “Gemer agora é vão/Que Deus lhe dê o perdão”, Ofélia expressa que chorar e lamentar-se, tanto sobre a morte, quanto pela partida de Hamlet não tem sentido. Ela reconhece o papel de Hamlet enquanto assassino de seu pai ao desejar que ele seja perdoado por um ser divino, que o livre de seus pecados cometidos na Terra. Essa metáfora cristã se reafirma em sua última e finita fala: “E a toda alma cristã. Que Deus esteja convosco”.

A loucura insana de Ofélia apresenta também certa significância metafórica com sua feminilidade, tanto sua forma de expressão através de suas canções, falas em prosa e a movimentação entre cenas, quanto o próprio fato de ela ser seu destino final. Em comparação, a loucura de Hamlet é performática e encenada, articulada para despistar a atenção das demais

personagens para além de sua trama de vingança, ao passo que a de Ofélia *decorre* das circunstâncias turbulentas e conflitantes que ela vivencia, como um resultado. O enlouquecimento de Ofélia pode ser visto como “normal”, significando que ela não foi capaz de suportar os abalos de sua trajetória, como seria e é esperado de uma mulher dentro da peça.

A histeria (FELMAN, 1975) de suas ações finais parecem ser carregadas por sua expressão de feminilidade, ao elaborar canções e versos românticos, bem como ao entregar flores e tecer com delicadeza as significações delas em sua cena final. Considerando a existência de diferentes tipos de loucura nas demais personagens da peça, nenhuma delas é posta como o estado final dessas personagens na peça. A loucura de Ofélia também é naturalizada, como parte de *sua* natureza humana, ao representar, simbolicamente, sua morte, psíquica e física. Diferentemente da loucura de Hamlet, por exemplo, que quando diagnosticada por outras personagens é tida como uma destituição de sua *razão* e seu *senso*, a loucura de Ofélia é tida como a sua própria destituição *de si*, de sua integridade e subjetividade enquanto ser humano. A ideia de loucura como algo natural do feminino (FELMAN, 1975; USSHER, 2011) aparece em Ofélia como sendo o único fim possível para ela depois de ser exposta a tantos tumultos, reviravoltas e desequilíbrios em sua trajetória.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Boa noite, senhoras, boa noite. Caríssimas senhoras, boa noite, boa noite.”*  
– *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*

*Hamlet* apresenta diversas camadas de profundidade. Sua complexidade está contida nas tramas políticas, familiares, afetivas, psicológicas e morais que fazem com que as personagens que as integram sejam igualmente complexas. Essas profundezas individuais e coletivas se mostram como as razões para que a peça esteja presente nos caminhos da psicanálise, através da teoria e da prática de aplicação de conceitos psicanalíticos. Ao aprofundar-se em *Hamlet* e sua organicidade, a psicanálise encontra uma fonte de elementos constituintes dos seres humanos e seus interiores, que são os objetos de análise e compreensão desta ciência.

Em minha pesquisa, me propus a enveredar por um dos pontos de *Hamlet* que a própria psicanálise e aqueles que a aperfeiçoaram trataram de objetificar: Ofélia. Sendo ela uma importante constituinte de uma obra tão profunda, sempre acreditei que Ofélia dispunha da mesma profundidade que as demais personagens, ainda que sua complexidade seja comumente elipsada em leituras e análises desta peça para dar lugar a partes mais visíveis e superficiais de sua existência, como sua aparência física e subserviência. Diferentemente da hegemonia de vieses que dão primazia a manterem-se na superfície de Ofélia para que o esforço disposto seja concentrado em adentrar a subjetividade de Hamlet, me propus e dispus a mergulhar nas ondas da psique de Ofélia e daqueles com quem ela divide a (con)vicência em *Hamlet* pela psicanálise. Apesar de buscar compreender mais sobre os processos que compõem a subjetividade de indivíduos, a psicanálise também se apoia em como a coletividade tem seus impactos tangíveis na psique individual de cada um.

Para compreender a subjetividade de Ofélia, portanto, objetivei enveredar por seus constituintes individuais e coletivos, que estão presentes na peça através das posições e papéis que ela assume enquanto participante-falante e participante-menção do drama. Os objetivos deste empenho analítico foram analisar as diferentes formas de expressão *sobre, para e de* Ofélia dentro da peça, através do viés psicanalítico de análise do (in)consciente pela linguagem sintomática do indivíduo; identificar as figuras de linguagem presentes no discurso *da* personagem e compreender como estas auxiliam na modelagem de tais ações discursivas; discutir os efeitos desses discursos sobre a relação de Ofélia com as demais personagens da peça; e analisar a representação da loucura da personagem Ofélia.

A existência de Ofélia em *Hamlet* é rodeada pelas tramas que compõem o enredo da peça. Ela é absorvida para o interior destas tramas, ainda que a grande maioria não a tenha como pivô, e sim a personagem principal de todo o drama, Hamlet. Situada dentro deste enredo, ela também é rodeada pela polifonia e combinação de vozes e discursos das outras personagens que constituem as forças hegemônicas da corte de Elsinore: Laerte, Cláudio, Polônio, Hamlet, e até mesmo Gertrudes, sendo acompanhada por elas desde sua primeira aparição, no Ato I, até sua despedida, nos Atos IV e V.

A corte de Elsinore tem suas construções edificadas em patamares distintos, possuindo duas pirâmides e sustentáculos políticos e sociais. A maior delas compreende uma divisão política, que situa monarcas como Cláudio, Gertrudes e Hamlet em uma posição privilegiada – e impositiva – em relação às demais personagens, como Ofélia, Laerte, Polônio, Rosencrantz e Guildenstern. Dentro dessa mesma pirâmide, contudo, encontra-se uma estratificação mais específica, de caráter metonímico, que mantém contiguidade em relação à primeira divisão, porém desloca e subverte as posições anteriores, alheia à distinção de classes sociais. Esta segunda pirâmide é uma construção simbólica das divisões de papéis de gênero, uma estratificação gendrada que normatiza e normaliza ações e decisões com base na distinção entre masculino e feminino. Ela posiciona personagens que antes não compartilhavam a mesma posição social em um mesmo patamar hierárquico superior, caracterizado pela masculinidade, como Cláudio, Polônio, Laerte e Hamlet. Outro estrato inferior engloba Ofélia e Gertrudes, posicionadas em um mesmo nível enquanto as únicas vozes femininas da peça. A relação metonímica dessas duas construções, entretanto, se mantém de forma cíclica, visto que Gertrudes ainda possui certa autoridade e superioridade em relação à Ofélia, por ter seu papel como membro da família real da Dinamarca shakespeariana, e enquanto mulher, o papel de matriarca.

A pirâmide social sexista de Elsinore funciona como base para que a pirâmide política ative seus mecanismos. Esta ativação acontece de forma verbal, em que as vozes hegemônicas da corte não são silenciadas, ignoradas ou perdidas em um embate de sonoridade entre si, mas se impõem nos mais altos volumes e dominam os acontecimentos e ações de diversas personagens e mecanismos dentro do enredo da peça, sendo um desses mecanismos a própria Ofélia. Cada voz é dotada de sua linguagem particular, contendo estilo próprio, além de volumes sonoros distintos. Elas, porém, compartilham de um denominador comum relacionado às posições privilegiadas em que se encontram dentro da estratificação social de Elsinore.

Outro denominador comum que dá suporte às vozes de Elsinore se trata de seus efeitos semânticos. Os discursos das personagens carregam entre si significantes semelhantes, ao que concerne Ofélia dentro da peça. Suas características mais ressaltadas são as físicas, sobre sua

beleza, assim como sua castidade, que metonimicamente simboliza sua personalidade, seus atributos positivos de virtude e decência. No entanto, tais atributos são simultaneamente subestimados e superestimados, utilizados como forma coercitiva de situar, regular e oprimir Ofélia dentro das pirâmides sociais, delimitando seus papéis enquanto filha, irmã, cortesã, donzela, interesse romântico e figura curativa, lhe atribuindo diferentes encargos e funções na peça.

A polifonia que circunscreve a existência de Ofélia apresenta, no geral, Hamlet como seu pano de fundo e catalisador de algumas decisões sobre suas ações e movimentos, porém essa polifonia não está restrita a Hamlet. A maioria das interações *de, com e sobre* Ofélia se dá a partir de outras personagens, como Laerte, Polônio, Cláudio, Gertrudes e até mesmo personagens secundárias e terciárias, como Horácio, o Cavalheiro e os Coveiros. Suas interações com Hamlet se limitam a apenas três acontecimentos, um deles que é apenas contado, e não mostrado, enquanto que os outros dois se situam dentro de um mesmo Ato, e todas essas interações são rapidamente engolidas pelos jogos de poder e vingança dentro de Elsinore. Seria equivocado, portanto, e tão silenciador quanto a postura que costumam adotar com Ofélia, condicionar sua existência exclusivamente a Hamlet. Seu movimento e presença entre cenas e atos está condicionado às demais personagens que, através do poder que lhes é conferido pelo lugar que ocupam na dupla pirâmide social de Elsinore, determinam como, onde e por que Ofélia está presente em cena, e qual de seus papéis atribuídos ela deverá cumprir.

O volume, sonoro e quantitativo, das vozes de Elsinore é maior do que a voz da própria Ofélia, presente em mais Atos quando ela sequer está fisicamente envolvida nas interações que acontecem. Ela também é silenciada nos momentos em que não está fisicamente presente, quando sua voz é tomada e utilizada por outras personagens, como Polônio, seu próprio pai.

A libertação de Ofélia ocorre quando sua sanidade se esvai. Entregue às ondas da loucura, Ofélia liberta-se do condicionamento físico e verbal que lhe foi cerceado pelas vozes hegemônicas, e passa a *se mover e se expressar* à própria maneira e vontade. Ofélia dá voz aos acúmulos de memórias, lembranças, experiências e ao que lhe disseram as vozes masculinas hegemônicas de Elsinore, utilizando dos mecanismos que adequam todos esses significantes à sua própria forma de expressão: as metáforas. Elas contribuem, como metonímias, para a formação de mais um viés semântico das vozes polifônicas de Elsinore: o viés daquela que ocupou os papéis de filha, irmã, meio, mecanismo, figura curativa e vítima das imposições de outras vozes. Ofélia é a mais multifuncional das personagens *hamletianas*.

No entanto, considerando a singularidade de cada linguagem, de cada voz, e as perturbações que permeiam todo o enredo da peça, cada personagem, usando de estilos e registros próprios de acordo com os altos e baixos do enredo, apresenta sua própria loucura particular. O

lugar comum de loucura é a própria corte de Elsinore, com sua atmosfera degenerada e perturbadora, que desencadeia a existência das outras expressões de loucura. Considerando que cada personagem possui a sua própria, Ofélia, antes de ser oficialmente categorizada como insana, também expressa sua linguagem (sã) de loucura.

Seus discursos de maior extensão são preenchidos por metáforas que remetem aos discursos anteriores das personagens com quem ela interagiu, confirmando que ela os internalizou e ressignificou à própria maneira, e que estes causaram algum tipo de impacto e efeito. No entanto, mesmo enquanto ainda carrega sua sanidade, a exibição de sua loucura particular é silenciada, engolida pelo volume opressor das demais personagens e suas preocupações com a maior trama, que é a loucura de Hamlet. A loucura gradativa de Ofélia não é vista nem ouvida, mas *está* presente durante as cinco cenas nas quais ela se faz presente como um sujeito falante em seu próprio nome, denunciando que ela não esteve impassível frente a tudo que lhe é dito.

As figuras de linguagem *sobre, para e de* Ofélia exibem e apresentam usos distintos a depender da posição em que Ofélia se encontra nos discursos. Enquanto 3ª e 2ª pessoas, as metáforas e metonímias funcionam como mecanismos regulatórios e de emprego de juízos de valor das personagens que falam sobre e com Ofélia, situando-a dentro da peça tanto física quanto socialmente, ao lhe incumbirem de papéis de gênero. Já quando utilizadas por Ofélia como 1ª pessoa, as figuras recontam através da própria linguagem de Ofélia como os significantes e significados das demais personagens foram apreendidos e ressignificados por Ofélia. O uso de figuras de linguagem também evidencia a *não-opacidade* dentro de Ofélia em *Hamlet*.

O volume de suas aparições enquanto 1ª, 2ª e 3ª pessoas do discurso evidenciam que apesar das (o)pressões que sofre, Ofélia é um organismo vivo e essencial em *Hamlet*, para que os holofotes sejam dispostos para além da personagem principal. Ofélia pode informar mais sobre a índole de outras personagens, como Laerte, Cláudio e Gertrudes, através de suas metáforas e canções, assim como pode simbolizar algo mais importante do que uma figura de desejo: uma metáfora e metonímia do que mulheres estão comumente sujeitas enquanto parte da sociedade, e o que nós, leitoras e pesquisadoras da atualidade, devemos expor como forma de denúncia, além de nos fortalecermos a partir de olhares analíticos mais atentos.

Abraçar a existência de Ofélia em todas as suas posições em *Hamlet* se trata de um testemunho em sua defesa, sem que seja necessário lhe constituir um passado fictício como a crítica literária feminista já fez. Mergulhar em sua profundidade, de certa forma, lhe fornece um novo futuro na perenidade e imortalidade que ela dispõe enquanto personagem literária, eternizada a cada nova edição e leitura de *Hamlet*. Além de esperar contribuir para o estreitamento dos laços entre psicanálise e literatura, espero também contribuir para que pesquisadores e pesquisadoras



estendam seus olhares para Ofélia e outras personagens femininas shakespearianas além de uma figura simbólica de sexualidade e desejo, e busquem enveredar pelas nuances de suas feminilidades.

## REFERÊNCIAS

AUR, Deise. Dedos do Homem Morto e Dedos do Diabo. A biodiversidade é assustadoramente linda!. **GreenMe**, 2020. Disponível em: <<https://www.greenme.com.br/informarse/biodiversidade/73813-dedos-do-homem-morto-e-dedos-do-diabo-a-biodiversidade-e-assustadoramente-linda/>>. Acesso em: 04 de jun. de 2023.

**A BELA e a fera**. Direção: Gary Trousdale; Kirk Wise. Produção de: Walt Disney Feature Animation; Walt Disney Pictures. Disney +. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1991. Disponível em: <<https://www.disneyplus.com/movies/beauty-and-the-beast/3oEh78YRc9VN>>. Acesso em 04 de jun. de 2023.

BAUMGARTEN, Elisheva. ‘Remember That Glorious Girl’: Jephthah’s Daughter in Medieval Jewish Culture. **The Jewish Quarterly Review**, v. 97, n. 2, p. 180-209, 2007.

BARROSO, Adriane de Freitas. Lacan: entre linguagem e pulsão, por uma psicanálise do sujeito. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 15, n. 1, p. 57-66, abr. 2015.

BARTHES, Rowland. **Le bruissement de la langue**. Paris: Editions du Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. **The rustle of language**. Traduzido por Richard Howard. California: California University Press, 1989.

BEAVIS, Mary Ann. A daughter in Israel: Celebrating Bat Jephthah (Judg. 11.39d-40). **Feminist Theology**, v. 13, n. 1, 2004.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Nova Versão Transformadora. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2016.

BOB DYLAN. **Blowin’ in the wind**. Nova Iorque: Columbia Records, 1963. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/18GiV1BaXzPVYpp9rmOg0E?si=23edd914f3064f9a>>. Acesso em 02 de junho de 2023.

BRADBROOK, M. C. **Themes and conventions of Elizabethan tragedy**. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

BRADLEY, A. C. (1904) **Shakespearean Tragedy**. Nova Iorque: Macmillan, 1949.

BROOKER, Peter; SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter. **A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory**. London: Pearson, 2005.

CAMATI, Ana Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

\_\_\_\_\_. Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 12, p. 103-115, dez. 2014.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CASTRO, Julio Cesar Lemes de. O inconsciente como linguagem: de Freud a Lacan. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 7, n. 1, julho de 2009, p. 1-12.

CHERRY, Brittainy C. **Sr. Daniels**. 1ª ed. Traduzido por Alda Lima. Rio de Janeiro: Record, 2015.

COSTA, Ana; BONFIM, Flávia. Um percurso sobre o falo na psicanálise: primazia, querela, significante e objeto a\*. **Ágora**, v. XVII n. 2 jul/dez 2014

CUNHA, Raquel Basílio. A relação significante e significado em Saussure. **ReVEL**. Edição especial n. 2, 2008.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada (Online)**, v. 31, p. 377-390, 2015.

EDWARDS, Lee. The Labors of Psyche: Toward a Theory of Female Heroism. **Critical Inquiry**, v. 6, n. 1, p. 33-49, 1979

FELMAN, Shoshana. Women and madness: the critical phallacy. *In: Diacritics*, Vol.5, Nº 4, p. 2-10, 1975.

\_\_\_\_\_. **Writing and madness**. Tradução de Martha Noel Evans e Shoshana Felman. Palo Alto: Stanford University Press, 2003.

FERRANTE, Elena. **A Amiga Genial**. Tradução de Maurício Dantas. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FFOLIOTT, Sheila. **Elizabeth I: Then and Now**. Seattle: University of Washington Press, 2003.

FOUCAULT, M. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREITAS, R. C. de. Amlethus antes de Hamlet – Herói nórdico moldado em latim. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 22, p. 326-339, 2020.

FREUD, Sigmund. **O ego e o id e Outros Trabalhos (1923-1925)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Interpretação dos sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

\_\_\_\_\_. A música na época de Shakespeare. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

GROSZ, Elizabeth. **Jacques Lacan: A feminist introduction**. Nova Iorque: Routledge, 1990.

**HEFORSHE**. HeForShe, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.heforshe.org/en>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

HELIODORA, Barbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. Os teatros nos tempos de Shakespeare. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

INSTITUTOMARIADAPENHA. Tipos de violência. **Instituto Maria da Penha**. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>>. Acesso em: 06 de jun. de 2023.

KLEIN, Lisa. **Ophelia**. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 2008.

KOPLowitz-BREIER, Anat. A nameless Bride of Death: Jephthah's Daughter in American Jewish Women's Poetry. **Open Theology**, v. 6, n. 1, p. 1-14, 2020.

KOTT, Jan. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**, 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 20 de março de 2023.

LACAN, Jacques. Desire and the Interpretation of desire in Hamlet. *In*: ALLAIN-MILLER; Jaques; HULBERT, James (org.). **Yale French Studies**, n. 55/56, p. 11-52, 1977.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud (1954)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. **Escritos**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais em psicanálise (1964)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro 3: As psicoses (1955-1956)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

\_\_\_\_\_. **O Seminário 6, livro 6: O Desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LAING, R. D. **The divided self**. New York: Random House, 1969.

LANG, Charles Elias; ANDRADE, Hudson Vieira de. Formalização e clínica psicanalítica: a estrutura, o significante e o sujeito. **Cad. psicanal. [online]**, vol. 41, n. 40, p. 99-119, 2019.

LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares de (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

LYONS, Bridget Gellert. The Iconography of Ophelia. **ELH 44**, no 1, p. 60–74, 1977.

MANDIL, R. A.. Literatura e Psicanálise: modos de aproximação. **Aletria (UFMG)**, Belo Horizonte, v.12, p. 42-47, 2005.

MELO, V. F. C.; ARAÚJO, C. M.; COSTA, S.F.. Saúde Mental: o normal e o patológico à luz de Foucault e Canguilhem. **Revista de Ciências da Saúde Nova Esperança**, v. 08, p. 71-81, 2010.

MILLAIS, John Everett. **Ophelia**. 1851-1852. Óleo sobre tela 76 x 1,12 cm.

MINTON, Eric. Hamlet, Ophelia, Othello, Lear, the Macbeths, and Me: When Shakespeare Journeys into the Mind He Reveals His Grasp of Mental Illness. **Shakespeareances.com**, 2014. Disponível em: <[http://www.shakespeareances.com/dialogues/commentary/Mental\\_Illness-140708.html](http://www.shakespeareances.com/dialogues/commentary/Mental_Illness-140708.html)>. Acesso em: 30 de março de 2023.

MOREIRA, H. & CALEFFE, L. G. **Classificação da pesquisa**. In: \_\_\_\_\_. Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2006.

NEELY, Carol. Feminist modes of Shakespearean criticism. **Women's Studies**, v. 9, 1981.

O'FARRELL, Maggie. **Hamnet**. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2021.

**OPHELIA**. Direção de Claire McCarthy. Reino Unido: IFC Films, 2018. Disponível em: <<https://www.amazon.com/Ophelia-Daisy-Ridley/dp/B07TKYVNFY>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

OHRBACH, Barbara Milo. **A bouquet of flowers**. Nova Iorque: Clarkson Potter, 1990.

OLIVEIRA, Ana Claudia de Souza. **Tessituras bíblicas nas quatro grandes tragédias de Shakespeare**. Orientadora: Anna Stegh Camati. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2016.

PATRO, Raquel. Amor-perfeito – Viola x wittrockiana. **Jardineiro.net**, 2013. Disponível em: <<https://www.jardineiro.net/plantas/amor-perfeito-viola-x-wittrockiana.html>>. Acesso em 05 jun. 2023.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Lawrence Flores; ROSENFELD, Kathrin. Ofélia, a invisível. **LETRAS (UFSM)**, v. 2, p. 71-91, 2020.

PICKLES, Sheila. **A linguagem das flores**. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

POE, Edgar Allan. **Medo clássico**. Tradução de Marcia Heloisa. São Paulo: Darkside, 2017.

POLIDÓRIO, Valdomiro. Análise de algumas características da personagem *Hamlet* da peça homônima de William Shakespeare. **Revista Entrelinhas**, v. 6, n. 1, p. 250-258, 2012.

PORTO, M. J. S. et al. O entrelaçar do psiquismo humano na literatura: uma análise psicanalítica do conto 'Os Laços de Família' de Clarice Lispector. *In: Seminário Nacional do Grupo De Estudos De Literatura e Crítica Contemporâneas*, 1, 2022, Campina Grande. **Anais eletrônicos** [...]. Campina Grande: Editora Realize, 2023. v. 1. p. 1-10.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

RESENDE, Aimara da Cunha. Shakespeare e a cultura popular. *In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.). Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

ROCHA, Roberto Ferreira da. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. *In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.). Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

**ROSENCRANTZ e Guildenstern estão mortos**. Direção: Tom Stoppard. Produção: Emanuel Azenberg; Michael Brandman. YouTube. 25 de ago. de 2017. 1h52. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3YHHHEg3ioc>>. Acesso em: 2 de jun. de 2023.

ROZAKIS, Laurie. **Tudo sobre Shakespeare**. Traduzido por Tereza Tillet. São Paulo: Editora Manole, 2002.

SALES, Léa Silveira. Linguagem no *Discurso de Roma*: Programa de Leitura da Psicanálise. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 20, n. 1, p. 49-58, 2004.

SANTOS, Marlene Soares dos. A dramaturgia shakespeariana. *In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (org.). Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCOBLE, Gretchen; FIELD, Ann. **The Meaning of Flowers: Myth, Language & Lore**. São Francisco: Chronicle Books, 1998.

SKULTANS, Vieda. **English Madness: Ideas on Insanity 1580-1890**. Londres: Routledge, 1977.

SOUZA, Carlos Henrique Souza de. Convento ou bordel: eis a questão. **Mosaico**, São José do Rio Preto, v. 16, n. 1, p. 521-543, 2017.

SHAKESPEARE, William. **The complete works of William Shakespeare**. Londres: Wordsworth Editions, 2007.

\_\_\_\_\_. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

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

\_\_\_\_\_. **Rei Lear**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin/Companhia, 2020.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: PARKER, Patricia; HARTMAN, Geoffrey (org). **Shakespeare and the Question of Theory**. Londres: Methuen, p. 77-94, 1985.

STOPPARD, Tom. **Rosencrantz e Guildenstern estão mortos**. Portugal: Edições Humus, 2019.

TAYLOR SWIFT. **mad woman**. Nova Iorque: Universal Republic Records, 2020. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2QDyYdZyhlP2fp79KZX8Bi?si=e00a6d284a574ad7>>. Acesso em: 19 de maio de 2023.

THE 420 Words That Shakespeare Invented. **The LitCharts Blog**, 2017. Disponível em: <[litcharts.com/blog/shakespeare/words-shakespeare-invented/](http://litcharts.com/blog/shakespeare/words-shakespeare-invented/)>. Acesso em: 12 dez. 2022.

USSHER, Jane M. **The Madness of Women: Myth and Experience**. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 2011.

WOODFORD, Donna. **Understanding King Lear: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents**. Westport: Greenwood Press, 2004.

YALECOURSES. 13. Jacques Lacan in Theory. **YouTube**, 1 de set. de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkAXsR5WINc>>. Acesso em: 17 de abril de 2023.

YANG, Lingui. Cognition and recognition: Hamlet's Power of Knowledge, 2009, p. 73-84. In: BLOOM, Harold. (org). **William Shakespeare's Hamlet**. New York: Infobase Publishing, 2009.

ZANELLO, Valeska. **A prateleira do amor:** sobre mulheres, homens e relações. 1. ed. Curitiba: Appris, 2022.