

A escolha de Ofélia: Representações visuais da dama nas águas no século 19

Ophelia's choice: Visual representations of the lady in the water in 19th Century

ALEX MIYOSHI

Doutorando em História da Arte pelo IFCH/Unicamp, Bolsista da Fapesp

PhD student in Art History, IFCH/UNICAMP, Fapesp Sponsorship

RESUMO A loucura e a submersão de Ofélia fascinaram o século 19. A multiplicidade de representações visuais para o episódio de *Hamlet*, dentre inúmeros motivos, decorre também da compreensão ambígua ao trecho da peça, narrado pela personagem da rainha Gertrudes, não encenado e, portanto, ainda mais sugestivo. Neste artigo, gravuras, desenhos, pinturas e esculturas serão confrontados com os fragmentos shakespearianos, ponderando-se sobre as questões de recato e sensualidade, morte acidental ou voluntária, e sobre o enquadramento de um tema trágico e romântico às convenções das formas artísticas.

PALAVRAS-CHAVE Arte e literatura, romantismo, pré-raphaelismo, arte vitoriana, sexismo na arte.

ABSTRACT The madness and drowning of Ophelia have fascinated the 19th Century. The large range of visual representations to the *Hamlet* episode has many reasons, amidst them its ambiguity also derivated from the Queen Gertrude's description, a not theatrical one, and so even more suggestive. In this article the prints, drawings, paintings, and sculptures will be measured up to Shakespeare's text. The issues on purity, sensuality, accidental or voluntary death will be considered as well as the adaptation of a tragic-romantic theme to the rule of artistic forms.

KEYWORDS Art and Literature, Romanticism, Preraphaelism, Victorian Art, Sexism in art.

Numa conversa com Laertes, irmão de Ofélia, a rainha Gertrudes dá a notícia da morte de Ofélia:

A RAINHA Tanto as desgraças correm, que se enleiam no encaicho umas das outras. Vossa irmã afogou-se, Laertes.

LAERTES Afogou-se? Onde? Como?

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

LAERTES Afogou-se, dissestes?

A RAINHA Afogou-se.

LAERTES Querida irmã, já tens água de sobra; não te darei mais lágrimas. [...]¹

Canto. Sereia. O vestido que se rompe e encharca, traçando Ofélia ao fundo do rio. O “cenário” evocado é igualmente sugestivo: uma árvore – o salgueiro – de contornos lacrimosos e cor acinzentada, sugerindo desgosto; as águas cristalinas, espelhando e duplicando a tristeza do salgueiro; flores, dentre as quais uma que remete simultaneamente ao dedo de um morto e a um membro masculino. As descrições da rainha Gertrudes estimularam os artistas a retratarem uma cena que, embora não atuada, acabou se tornando uma das mais emblemáticas de *Hamlet*.

A submersão de Ofélia ocorre após seu ensandecimento pelo abandono do amado Hamlet e a morte do pai, Polônio, assassinado por Hamlet. Ofélia enredara-se nos joguetes dos homens, acabando, para além da morte terrível, sem receber “sepultura cristã”. Hamlet, cuidando para não ser visto no ce-

¹ SHAKESPEARE, William. *A Trágica História de HAMLET*. Ato IV, cena VII. Edição de Ridendo Castigat Mores / eBooksBrasil.com. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hamlet.html>, acesso em 20/04/2009.

Speaking to Laertes, Ophelia’s brother, Queen Gertrude gives the news of Ophelia’s death:

QUEEN

One woe tread upon another’s heel,
So fast they follow. Your sister’s drowned, Laertes.

LAERTES

Drowned! O, where?

QUEEN

There is a willow grows askant the brook
That shows his hoary leaves in the glassy stream.
Therewith fantastic garlands did she make
Of crowsfeet, nettles, daisies and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name
But our cold maids do dead men’s fingers call them.
There on the pendent boughs her crownet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

LAERTES

Alas, then she is drowned?

QUEEN

Drowned, drowned.

LAERTES

Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears. [...]¹

Song. Mermaid. A ripping and wetting dress, leading Ophelia to the depth of the river. The “scenario” is also suggestive: a willow, with its weeping shape and gray colour, evoking grief; the crystalline water mirroring and doubling the willow’s sadness; flowers, including one referring both to the finger of a dead person and a penis. The Queen Gertrude’s description had stimulated artists to give a picture of a scene not performed, but latent to become one of the most emblematic of *Hamlet*.

Ophelia’s drown in insanity after Hamlet has abandoned her, and after the death of her father,

¹ SHAKESPEARE, William. (Ann Thompson, Neil Taylor ed.). *Hamlet*. Arden Shakespeare, Third Series, Hardcover, London: Arden Shakespeare, 2006. pp. 406-408.

Polonius, murdered by Hamlet. Ophelia had fallen in the games of men, resulting in a terrible death without receiving “Christian burial”.

Hamlet takes care to don't be seen in the cemetery, and observes a body burial (he still didn't know it was Ophelia):

HAMLET

[...] Who is this they follow?
And with such maimed rites? This doth betoken
The corpse they follow did with desperate hand
Fordo it own life. ‘Twas of some estate. [...]

LAERTES

What ceremony else?

PRIEST

Her obsequies have been as far enlarged
As we have warranty. Her death was doubtful;
And but that great command o'ersways the order
She should in ground unsanctified been lodged
Till the las trumpet: for charitable prayers,
Flints and pebbles should be thrown on her.
Yet here she is allowed her virgin crants,
Her maiden strewments, and the bringing home
Of bell and burial.

LAERTES

Must there no more be done?

PRIEST

No more be done.
We should profane the service of the dead
To sing a requiem and such rest to her
As to peace-parted souls.²

Between madness and reason, between suicide and accidental death, Ophelia gave vent to numerous visual representations, mainly in the 19th Century. The success of the image is undoubtedly due to its versatility. It has been studied by many feminist scholars.³ Alan R. Young synthesizes:

The principal reason for the attractiveness of Ophelia to artists, feminist scholars have surmised,

² *Idem*, pp. 425-427.

³ See DIJKSTRA, Bram. “Chapter II: The Cult of Invalidism; Ophelia and Folly; Dead Ladies and the Fetish of Sleep” in *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. New York: Oxford University, 1986; TIBURI, Marcia. *Ofélia – discurso, imagem e biopolítica* (forthcoming). I am grateful to Marcia Tiburi for stimulating ideas and suggestions to some works including YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press / Londres: Associated University Presses, 2002.

mitério, observa um corpo que será sepultado (não sabe ainda que se trata de Ofélia):

HAMLET [...] A quem sepultam com ritos incompletos? Isso indica que a pessoa a que trazem suicidou-se com mão desesperada. [...]

LAERTES Que cerimônia mais?

1º PADRE Quanto nos foi possível, prolongamos-lhe as obséquias. Sua morte foi suspeita, e a não ser a pressão sobre nossa ordem, seria sepultada em chão profano até ao clárim final. Em vez de piás orações, lhe teríamos jogado seixos, tições e cardos. Ao invés disso, consentimos nas flores sobre a tumba, a coroa de virgem e no dobre de finados durante o saimento.

LAERTES Não se fará mais nada?

1º PADRE Nada mais; mancharíamos agora esse serviço se cantássemos Réquiem, como em casos de morte em santa paz.²

Entre a loucura e a razão, entre o suicídio e a morte accidental, Ofélia deu vazão a inúmeras representações visuais, especialmente no século 19. O sucesso da imagem relaciona-se, sem dúvida, à sua polivalência. Muitos pesquisadores do gênero e feministas a estudaram;³ Alan Young sintetiza:

Ofélia deu aos artistas – e também ao público espectador, ambos particularmente masculinos – a oportunidade de se acercarem e contemplarem a fantasia ameaçadora da sexualidade feminina descontrolada, sobretudo quando a loucura leva à morte. A sexualidade é paradoxalmente potencializada no caso de Ofélia, já que ela é reprimida e ocultada por editores, intérpretes e atores.

Aí, talvez, se encontre um motivo à curiosa fuga dos críticos românticos a comentários detalhados que pudessem referir-se à sexualidade de Ofélia. Na verdade, às vezes é como se a sua suposta pureza a levasse a ser percebida como um símbolo, mais que uma personalidade. Ela é, citando [...] Hazlitt, “demasiadamente tocante para que se possa debruçar sobre ela”. Mas esse

² *Idem*, Ato V, cena I.

³ Ver, entre outros: DIJKSTRA, Bram. “Chapter II: The Cult of Invalidism; Ophelia and Folly; Dead Ladies and the Fetish of Sleep” in *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. Nova Iorque: Oxford University, 1986; TIBURI, Marcia. *Ofélia – discurso, imagem e biopolítica* (no prelo). Sou grato a Marcia Tiburi pelo estímulo de ideias e por me indicar algumas obras, dentre as quais YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press / Londres: Associated University Presses, 2002.

não é o caso, como veremos, de muitos artistas, que ao invés de evitar as ambiguidades de Ofélia, parecem mais frequentemente explorá-las. Em suma, a combinação de inocência e histeria da personagem permitiu a eles explorarem a disponibilidade erótica de Ofélia, colocando-a na frente do olhar masculino.⁴

Se a Ofélia “enlouquecida” foi, talvez, a personagem teatral feminina mais reproduzida nas artes visuais do século 19, no final do século 18 ela não parece ter sido tão apreciada (embora *Hamlet* ganhasse cada vez mais admiradores).⁵ Para o diplomata britânico Sir Augustus Foster, referindo-se a um quadro de Benjamin West ao tema, o assunto era “*extravagante e repulsivo*”⁶ (Figura 2). O papel de Ofélia também era considerado menor:⁷ seu nome aparece em último lugar nas listas de “*persons represented*” nas inúmeras edições de *Hamlet*, assim como a sua imagem era rara nos livros e obras de arte.⁸

Uma reviravolta na compreensão da personagem ocorreu em 1827, após a montagem de uma produção inglesa de *Hamlet* no Odéon em Paris. De uma “*barbaridade estrangeira*” ao público francês, *Hamlet* passou a ser “*uma força libertadora de possibilidades emotivas*”.⁹ A interpretação de Harriet Smithson, atriz irlandesa que fazia Ofélia, parece ter contribuído sensivelmente a essa mudança.¹⁰ Seu desempenho chamou a atenção de Berlioz, com

was that she provided artists and the viewers of their works (particularly males) with the opportunity to contemplate and contain (notably when madness leads to death) the threatening fantasy of uncontrolled female sexuality. That sexuality, paradoxically, is the more powerful in the case of Ophelia because it has been repressed and hidden by editors, interpreters, and actors.

Here perhaps lies the motive for the Romantic critics’ curious avoidance of any detailed commentary that may wander in any direction that would acknowledge her sexuality. Indeed, at times, it is as though Ophelia’s supposed purity causes her to be perceived as a symbol rather than as a personality. She is, to cite [...] Hazlitt, “too exquisitely touching to be dwelt upon.” But this is not the case, as we shall see, with many artists, who, instead of avoiding the ambiguities connected with Ophelia, often appear to exploit them. Put simply, Ophelia’s combined innocence and hysteria permitted the artist to exploit her erotic availability and place it before the male gaze.⁴

If “mad” Ophelia could be the most frequent picture of female theatrical characters in the 19th Century, she apparently was not appreciated in the end of the 18th Century (even considering *Hamlet* had been more and more appreciated⁵). For the British diplomat Sir Augustus Foster, referring to a painting by Benjamin West to the matter, it was “*extravagant and disgusting*.”⁶ (Fig. 2) The role of Ophelia was also considered minor:⁷ her name ends the list of “*persons represented*” in many editions of *Hamlet*, as well as her image was rare in books and works of art.⁸

⁴ YOUNG, Alan R. *Op. cit.*, p. 282.

⁵ In 1793, Friedrich Schlegel call *Hamlet* a “*Romantische Melodie*”, noting that none poem is so romantic and musical. HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Madri: Alianza Editorial, 1986, p. 285.

⁶ “The King and Queen appear as if they each had a crick in the neck. They told me it was [...] by West but I could not believe it.” ERFFA, Helmut von. STALEY, Staley. *The Paintings of Benjamin West*. New Haven: Yale University Press, 1986, p. 271. *Apud* WECHSLER, Judith. *Performing Ophelia: the iconography of madness. Theatre Survey* 43:2. Cambridge: Journals of Cambridge, November 2002, p. 209.

⁷ WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 202.

⁸ To make a survey on Shakespearean characters in Visual Arts requires a special work. There are at least one book (beside that of Young) and several articles about it (beside Wechsler’s one). See: BOASE, S. R. “Illustrations of Shakespeare’s Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.

⁴ YOUNG, Alan R. *Op. cit.*, p. 282 (Obs.: todas as traduções são minhas, exceto para o texto de Shakespeare).

⁵ Em 1793, Friedrich Schlegel denominou *Hamlet* uma “*Romantische Melodie*”, observando que “nenhum poema é tão romântico nem tão musical”. HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Madri: Alianza Editorial, 1986, p. 285.

⁶ “O rei e a rainha parecem sofrer com torcicolo. Disseram-me que era [...] de West, mas não posso crer nisso.” ERFFA, Helmut von. STALEY, Staley. *The Paintings of Benjamin West*. New Haven: Yale University Press, 1986, p. 271. *Apud* WECHSLER, Judith. *Performing Ophelia: the iconography of madness. Theatre Survey* 43:2. Cambridge: Journals of Cambridge, November 2002, p. 209.

⁷ WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 202.

⁸ Fazer um levantamento das personagens shakespearianas nas artes visuais é um trabalho à parte. Existe pelo menos um livro (além do de Alan Young) e vários artigos a respeito (como o de Judith Wechsler). Ver: BOASE, S. R. “Illustrations of Shakespeare’s Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 10, 1947, pp. 83-108; SILLARS, Stuart. *Painting Shakespeare: The Artist as Critic, 1720–1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

⁹ HOLLAND, Peter. “Touring Shakespeare”, p. 205. In WELLS, Stanley. STANTON, Sarah (eds.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 194-211. Ver também RABY, Peter. *Fair Ophelia: A Life of Harriet Smithson Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

¹⁰ Smithson “não havia encenado na Inglaterra, onde o seu sotaque irlandês

In 1827, there was a turning point in ways to view the character, after the production of *Hamlet* in Odéon theatre in Paris. No more a “foreign barbarity” to the French audience, Hamlet becomes “a liberating power of emotional possibility”.⁹ The work of Harriet Smithson, Irish actress in the role of Ophelia, seems to have contributed substantially to that change.¹⁰ Her performance was noticed by Berlioz, who Smithson married later.¹¹ Her beauty and skill certainly have contributed to the success, but the role was so dramatic that looks like it was created to the romantic taste. On the other hand, the representation of Ophelia in Visual Arts was not yet satisfactory. The complexity to represent her in drawing and painting and sculpture, in same way as theatre did, was somehow understandable.

Printed in books and exhibited in vitrines of Paris, the pictures depicting Smithson in Ophelia role may have contributed to diffusion of the character image.¹² In one of them Ophelia has eyes wide opened, and she spreads flowers on a veil in front of the Queen and King. Her pale skin and white dress emphasize the scene. She broke decorum as also signs loosened hair, and folly and sensuality are suggested.¹³ (fig. 3) This picture is said to have a close relation to performance. But if we put it side by side to other ones, we might see how they share forms and classic convention of Visual Arts, probably more than the performances could be inspiration to the engravers.¹⁴

10, 1947, pp. 83-108; SILLARS, Stuart. *Painting Shakespeare: The Artist as Critic, 1720–1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

⁹ HOLLAND, Peter. “Touring Shakespeare”, p. 205. In WELLS, Stanley. STANTON, Sarah (eds.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 194-211. See also RABY, Peter. *Fair Ophelia: A Life of Harriet Smithson Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

¹⁰ Smithson “had not played the part in England, where her Irish accent was considered unacceptable, but Kemble [the actor in role of Hamlet, and also the production responsible] must have assumed that Smithson’s delivery would not be objectionable to a Paris audience. [...] There were seven performances before the tour ended in July 1828.” WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 202.

¹¹ In 1831 Berlioz wrote *La Mort d’Ophélie*.

¹² RABY, Peter. *Op. cit.*, p. 76.

¹³ WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 211.

¹⁴ We also could ask ourselves how those models could be influential to theatrical performances.

quem a atriz acabou se casando.¹¹ Sua beleza e habilidade certamente concorreram ao sucesso, mas o papel continha situações tão dramáticas, que parecia talhado ao gosto romântico. Por outro lado, a representação de Ofélia nas artes visuais ainda não havia chegado a algo semelhante: reconhecia-se a dificuldade de representá-la na pintura, na escultura e no desenho de forma equivalente à do teatro.

Muito presentes em livros e expostas nas vitrines de Paris, as gravuras retratando Smithson nos papéis shakespearianos podem ter contribuído para a difusão da imagem de Ofélia.¹² Em uma delas, Ofélia enlouquece diante da corte, com os olhos arregalados, espalhando flores sobre um véu. Sua tez pálida e o vestido branco ressaltam na cena. Os cabelos soltos denotam a quebra do decoro. A loucura e a sensualidade se insinuam¹³ (Figura 3). A representação na gravura pode ter sido considerada muito próxima à do desempenho teatral. Contudo, pondo-se ela ao lado de outras gravuras, percebe-se o quanto compartilham as formas e as convenções clássicas de representação nas artes visuais, provavelmente mais do que a “naturalidade” da encenação possa ter inspirado os gravadores.¹⁴

Uma nova Ofélia surgiu nos anos 1830, com Delacroix¹⁵ (Figura 4). Se os primeiros artistas preferiram retratá-la principalmente na corte, Delacroix voltou-se com especial atenção a outro momento: a personagem na mata, junto a um riacho. Não foi a primeira a ser retratada na natureza,¹⁶ havia a obra de

era considerado inaceitável, mas Kemble [ator que produziu *Hamlet* em Paris, também interpretando o protagonista] entendeu que isso não seria problemático ao público parisiense. [...] Houve sete apresentações até o encerramento da turnê, em julho de 1828.” WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 202.

¹¹ Mais tarde, em 1831, Berlioz compôs os fragmentos de *La Mort d’Ophélie*.

¹² RABY, Peter. *Op. cit.*, p. 76.

¹³ Ver WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 211.

¹⁴ Também poderíamos nos perguntar o quanto esses modelos não influenciariam nas interpretações teatrais.

¹⁵ Referimo-nos à primeira versão da morte de Ofélia (37 x 46 cm), feita em 1838 (ou 1834, segundo Johnson; ver nota 22). As primeiras gravuras de Delacroix ao tema teriam sido produzidas entre 1834 e 1843. Ver também SERULLAZ, Arlette. BONNEFOY, Yves. *Delacroix & Hamlet*. Paris: Éditions de La Réunion des Musées Nationaux, 1993. Sobre outras obras de Delacroix baseadas em Shakespeare, ver JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997, pp. 278-283.

¹⁶ “Talvez a primeira versão do século 19 desse tema [a mulher sobre as águas] aplicado a Ofélia seja uma xilogravura não assinada, intitulada ‘*Ophelia and the Fates*’, que foi publicada em *Characteristics of Women, Moral, poetical, and Historical with Fifty Vignette Etchings* (1832), de Anna Jameson.” YOUNG, Alan R. *Op. cit.* p. 338.

Richard Westall, de 1793, reproduzida em gravuras nos anos seguintes¹⁷ (Figura 5). Ela mostra Ofélia em terra firme, apoiando-se em galhos e ramos, com os quais os cabelos se confundem. Há uma tensão: Ofélia está prestes a cair no riacho. A versão de Delacroix, porém, é mais tensa; sua Ofélia não é delicada:¹⁸ ela tem força e peso (embora fragilizada pela loucura). Um corpo em tormento, como observou Judith Wechsler.¹⁹ Acredita-se que a interpretação de Harriet Smithson tenha estimulado Delacroix, já que ele presenciou a estreia em Paris, no dia 11 de setembro de 1827.²⁰ Também assistiram à peça Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Gautier e de Vigny, além de Auguste Prévault, que declarou ter se impressionado com a atriz. Em 1842, Prévault moldou em gesso a sua Ofélia e, como a de Delacroix, ela nas águas.²¹

A pequena tela de Delacroix foi exposta no Salão de 1846,²² e o gesso de Prévault no de 1850-51 (o bronze foi executado em 1876, [Figura 7]). Sobretudo a circulação das gravuras de Delacroix, representando a “Morte de Ofélia”, foi grande. Talvez também por isso e motivado a “corrigir” a versão de Delacroix, John Everett Millais pintou a sua Ofélia em dimensões maiores, quase toda imersa na água e com uma face assustadora, em aparente hipotermia (Figura 9). Millais foi atento aos pormenores – em especial às flores, conforme descritas na peça, diferentemente de Delacroix. Desde então, Ofélia ganhou incontáveis variações na pintura, muitas delas cercadas por uma flora colorida e exuberante.

¹⁷ Young menciona outras obras, como uma gravura de Charles Taylor (de 1783, com a qual a de Westall se parece um pouco) baseada em desenho de Robert Smirke, e outra de Samuel Noble (de 1823, num retrato incomum de Ofélia sentada sobre um galho, dando as costas ao observador) baseada em desenho de Thomas Unwins. *Idem*, pp. 325-329.

¹⁸ É interessante notar alguma relação dessa Ofélia com a *Indienne dévorée par un tigre* (1840-50, óleo sobre tela, 51 x 61 cm, Stuttgart, Staatsgalerie) e sobretudo com uma das banhistas de *Baigneuses* (ou *Femmes turques au bain*, 1854, óleo sobre tela, 92,7 x 78,7 cm, Hartford, Wardsworth Atheneum) e a Eurídice de *A primavera, Eurídice colhendo flores é picada por uma cobra* (1856-63, óleo sobre tela, 196 x 166 cm, São Paulo, MASP), as três também de Delacroix.

¹⁹ Ver WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 213.

²⁰ *Idem*, p. 215.

²¹ Ver MOWER, David. “Antoine Augustin Prévault (1809-1879)”. *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 2, Jun., Nova Iorque: College Art Association, 1981, pp. 298-299.

²² “A primeira versão (Johnson 264) está na Neue Pinakothek de Munique, a segunda [de 1844, 52 x 64 cm] (Johnson 282) na coleção Oskar Reinhart em Winterthur, a terceira [de 1853, 23 x 30 cm] (Johnson 313) no Louvre”. JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997, p. 326, nota 103.

A new Ophelia was born in 1830s, by Delacroix (Fig. 4).¹⁵ If the former artists preferred to represent her mainly in the Royal environment, Delacroix did it especially in another moment: the lady in the brook. It was not the first one depicting her inside nature;¹⁶ there was a painting by Richard Westall (1793) that was a model for etching (Fig. 5).¹⁷ It shows Ophelia on land, the twigs and branches with her hair overlaps. There is a tension: Ophelia is about to fall into the water. Delacroix’s version, however, is tenser; his Ophelia is not delicate:¹⁸ she has strength and weight (although she is weakened by madness). A body in torment, as Judith Wechsler notes.¹⁹ It is believed that Harriet Smithson performance has stimulated Delacroix – he was in Parisian premiere, on 11 September 1827.²⁰ Also were there Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte Beuve, Vigny Gautier, and Auguste Prévault. Prévault said the actress had impressed him. In 1842 Prévault made the plaster of Ophelia, as Delacroix, in the water.²¹

¹⁵ The first version of Ophelia’s death (37x46cm) was made in 1838 (or 1834; see note 22). The Delacroix engravings to the subject have been produced between 1834 and 1843. See also SERULLAZ, Arlette. BONNEFOY, Yves. *Delacroix & Hamlet*. Paris: Éditions de La Réunion des Musées Nationaux, 1993. About other works of Delacroix on Shakespeare plays, see JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997, pp. 278-283.

¹⁶ “Perhaps the earliest nineteenth-century version of this topic [the woman on water] applied to Ophelia is na unsigned wood engraving, entitled in one state “Ophelia and the Fates,” that was published in Anna Jameson’s *Characteristics of Women, Moral, poetical, and Historical with Fifty Vignette Etchings* (1832).” YOUNG, Alan R. *Op. cit.* p. 338.

¹⁷ Young points other works, as an engraving by Charles Taylor (1783), which is a little closer to the Westall one, based on Robert Smirke work, and another by Samuel Noble (1823), an uncommon portrait of Ophelia seated (her back turned to the viewer) based on Thomas Unwins work. *Idem*, pp. 325-329.

¹⁸ It is interesting to note the link between this Ophelia with *Indienne dévorée par un tigre* (1840-50, oil on canvas, 51 x 61 cm, Stuttgart, Staatsgalerie) and especially with a bather of *Baigneuses* (or *Femmes turques au bain*, 1854, oil on canvas, 92,7 x 78,7 cm, Hartford, Wardsworth Atheneum) and also Eurídice in *A primavera, Eurídice colhendo flores é picada por uma cobra* (1856-63, oil on canvas, 196 x 166 cm, São Paulo, MASP), everyone by Delacroix.

¹⁹ WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 213.

²⁰ *Idem*, p. 215.

²¹ MOWER, David. “Antoine Augustin Prévault (1809-1879)”. *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 2, Jun., New York: College Art Association, 1981, pp. 298-299.

The small work by Delacroix was exhibited in the 1846 Salon,²² and the Préalut's plaster in the 1850-51 Salon (the bronze was executed in 1876 [Fig. 7]). The spread of the Delacroix's engravings of "Ophelia's death" was large. It was perhaps one of Millais' motivations – as well as to be faithful to Gertrude's description – to paint Ophelia in a larger dimension, her body almost totally immersed in water, her daunting face in apparent hypothermia (Fig. 9). Millais was attentive to detail – especially to the flowers, as they were described in play – on contrary of Delacroix. Thereafter Ophelia was painted in countless variations, many of them surrounded by lush and colorful flora.

In 1980s Elaine Showalter has identified in floral Ophelias the evocation of two complementary images: "as both innocent blossoming and whorish contamination; she is the 'green girl' of pastoral, the virginal 'Rose of May' and the sexually explicit madwoman who, in giving away her wild flowers and herbs, is symbolically deflowering herself."²³ This interpretation has considerable amplitude if we remind Lacan studies on Hamlet pointing the name of Ophelia might be understandable as "O-phallus".²⁴

In 19th Century there was a correlation between the success of Ophelia and the attention on madness pathologies, associated to epilepsy and hysteria,²⁵ "erotic melancholy" (erotomania) and femininity. The idea of women's natural tendency to such illness had strengthened. Doctor John Conolly has remarked in his work *A Study of Hamlet* (1863) on what might be called the "Ophelia syndrome":

Our asylums for ruined minds now and then present remarkable illustrations of this fatal malady, so that even casual visitors recognize in the wards an Ophelia; the same young years, the same faded beauty, the same fantastic dress and interrupted

Nos anos 1980, Elaine Showalter identificou nas Ofélias florais a evocação de duas imagens complementares uma à outra, seja a de um "inocente florescimento", seja a de uma "luxúria contagiante": "é a 'menina-verde' pastoral, a 'Rosa de Maio' imaculada, a mulher voluptuosa e ensandecida que, de forma explícita, abre mão de suas flores e ervas selvagens, simbolicamente deflorando a si mesma."²³ A leitura ganha corpo se tivermos em mente os estudos de Lacan a *Hamlet*, nos quais o nome de Ofélia é decomposto em "O-phallus".²⁴

No século 19 houve uma correspondência entre o sucesso de Ofélia e o interesse pelas patologias da loucura, associando epilepsia e histeria,²⁵ "melancolia erótica" (erotomania) e feminilidade. Fortaleceu-se a ideia de uma predisposição natural das mulheres a tais enfermidades. O médico John Conolly comentou em sua obra *A Study of Hamlet* (1863) o que se poderia chamar a "síndrome de Ofélia":

Nossos hospitais para mentes arruinadas têm agora ilustrações notáveis dessa doença fatal, de modo que mesmo os visitantes ocasionais reconheçam em seus leitos uma Ofélia; a mesma juventude, a mesma beleza desvanecida, o mesmo vestido extravagante, a canção interrompida. Qualquer atriz com ambições a algo mais que uma fria imitação deve encontrar, na contemplação de tais casos, um estudo não mal-proveitoso.²⁶

Ofélia não foi vista apenas negativamente; seu "exemplo" seria uma inspiração às atrizes. Mesmo em 1827, em Paris, parece ter havido uma moda de penteado com arranjo de palha, à maneira de Harriet Smithson, acompanhado de um longo véu negro.²⁷ Ofélia teria sido, desse modo, um modelo a ser seguido. Sua personagem podia ilustrar os males

²³ *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 211.

²⁴ SHOWALTER, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism," in PARKER, Patrícia. HARTMANN, Geoffrey. *Shakespeare and the Question of Theory*. Nova Iorque: Methuen, 1985. *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 215.

²⁵ "Epilepsia e histeria eram sintomaticamente associadas na psicologia da época." *Idem*, p. 213.

²⁶ "Nos anos de 1870, a atriz Ellen Terry visitou um hospital londrino, visando se preparar ao papel de Ofélia, mas achou as internas 'teatrais demais' para ensinar algo a ela." *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 216.

²⁷ "Já foi visto um toucado à maneira da senhorita Smithson, dito à louca. Consiste num véu negro e uma rama de palha misturados habilmente aos cabelos." *Le Corsaire*, 11 de outubro de 1827. *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 221.

²² The first version (Johnson 264) is in Munich Neue Pinakothek; the second one (1844, 52x64cm, Johnson 282) in Oskar Reinhart collection, in Winterthur; the third (1853, 23x30cm, Johnson 313) in Louvre. JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997, p. 326, note 103.

²³ *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 211.

²⁴ SHOWALTER, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism," in PARKER, Patrícia. HARTMANN, Geoffrey. *Shakespeare and the Question of Theory*. New York: Methuen, 1985. *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 215.

²⁵ "Epilepsy and hysteria were associated symptomatically in the psychology of the time." *Idem*, p. 213.

advindos de uma suposta conduta indevida, mas talvez, num primeiro momento, o público tenha dado menos atenção a isso e mais à qualidade da atriz, à novidade da personagem e à empatia por sua imagem visual e trágica, fortalecida pela sensibilidade romântica.

Este último aspecto devia amparar-se também no questionamento à morte de Ofélia (suicídio ou não?) que, para além das polémicas potencialmente suscitadas, fazia parte da própria peça. Após o diálogo da rainha com Laertes, a cena muda-se para um cemitério e dois coveiros debatem a questão:

1º COVEIRO Poderá ser-lhe dada sepultura cristã, se foi ela quem procurou a salvação?

2º COVEIRO Digo-te que sim: por isso, trata de abrir logo a sepultura; o magistrado já fez investigações, tendo concluído pelo sepultamento em chão sagrado.

1º COVEIRO Como assim, se ela não se afogou em defesa própria?

2º COVEIRO Foi o que decidiram.

1º COVEIRO Então foi se ofendendo; não pode ter sido de outro modo, que o ponto principal é o seguinte: se eu me afogar voluntariamente, pratico um ato; um ato é composto de três partes: agir, fazer e realizar. Logo afogou-se porque quis.

2º COVEIRO Mas ouvi, compadre coveiro...

1º COVEIRO Com licença. Aqui está a água; bem. Aqui está o homem; bem. Se o homem vai para a água e se afoga, é ele, quer o queira quer não, que vai até lá. Toma nota. Mas se a água vem para ele e o afoga, não é ele que se afoga. Logo, quem não é culpado de sua própria morte, não encurta a vida.

2º COVEIRO E isso é lei?

1º COVEIRO É, de acordo com as conclusões do magistrado.

2º COVEIRO Quereis que vos seja franco? Se não se tratasse de uma senhorinha de importância, não lhe dariam sepultura cristã.

1º COVEIRO Tu o disseste; é pena que neste mundo os grandes tenham mais direito de se enforcarem e afogarem do que os seus irmãos em Cristo. Dá-me a pá. Não há nobreza mais antiga do que a dos jardineiros, dos abridores de fossas e dos coveiros; todos exercem a profissão de Adão.²⁸

song. An actress, ambitious of something beyond cold imitation, might find the contemplation of such cases a not unprofitable study.²⁶

Ophelia was not only a negative “example”; she could be inspiring to actresses. Even in 1827, in Paris, it seems there was a hairstyle with straw and a black veil *à la* Harriet Smithson.²⁷ In those ways, Ophelia would have been a model to be followed. She could illustrate the evils arising out of an alleged improper conduct, but perhaps in a first moment the public has paid less attention to that and more to the actress talent, to the novelty of the character, and to the empathy of her visual and tragic image, reinforced by romantic feelings.

This latter aspect could have encouraged the issues of Ophelia’s death (suicide or not suicide?) that, beyond the polemics outside *Hamlet*, has place in Shakespearean text. After Queen’s description, the scene changes to a cemetery where two gravediggers argue:

GRAVEDIGGER Is she to be buried in Christian burial, when willfully seeks her own salvation?

2 MAN I tell thee she is. Therefore make her grave straight. The crowner hath sat on her and finds it Christian burial.

GRAVEDIGGER How can that be unless she drowned herself in her own defence?

2 MAN Why, ‘tis found so.

GRAVEDIGGER It must be *se offendendo*. It cannot be else. For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath three branches – it is to act, to do, to perform. Argal, she drowned herself wittingly.

2 MAN Nay, but hear you, Goodman Delver.

GRAVEDIGGER Give me leave. Here lies the water – good. Here stands the man – good. If the man go to this water and drown himself, it is, willy-nilly, he goes. Mark you that. But if the water come to him and drown him, he drowns not himself. Argal, he that is not guilty of his own death shortens not his own life.

²⁶ “In the 1870s, the noted English actress Ellen Terry visited a London asylum in preparation for playing Ophelia, but found the madwomen “too theatrical” to teach her anything.” WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 216.

²⁷ “Déjà on a vu une coiffure à la miss Smithson, dite à la folle. Elle consiste en un voile noire et en un fêtu de paille artistement entremêlés aux cheveux.” *Le Corsaire*, 11 de outubro de 1827. *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit.*, p. 221.

²⁸ SHAKESPEARE. *A Trágica História de HAMLET*. Ato V, cena I. *Op. cit.*

2 MAN But is this law

GRAVEDIGGER Ay, marry is't. Crowner's 'quest law.

2 MAN Will you ha' the truth on't? If this had not been a gentlewoman she should have been buried out o'Christian burial.

GRAVEDIGGER Why, there thou sayst, and the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christen. Come, my spade. There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers and grave-makers. They hold up Adam's profession.²⁸

The gravediggers realize that social differences are imposed to that situation. Contrary to their opinion, Queen Gertrude does't see suicide: Ophelia's mental condition justifies it – “As one incapable of her own distress” – says Her Majesty.²⁹ On the other hand, Gertrude makes Ophelia siren and nymph, singing “snatches of old lauds”, “like a creature native and endued unto that element.” Ophelia was also abandoned by whom she loved and served, and even she had participated in galantries of Hamlet (a different crazy, in his way), remains compassion for her. Thus, amidst other reasons, the majority of works that portrays Ophelia converge to a point: she stays dressed, regularly with discretion, sometimes opulently sometimes not. The suggestion of opened dress and therefore a mermaid in a net has not stimulated many Ophelias in frank seduction.³⁰

Not many artists have dared to give a picture of a naked Ophelia as Madeleine Lemaire and Sarah Bernhardt did (Fig 10), and also Fuseli, in a sublime draft less-known (Fig. 1). The most famous of them is certainly by Delacroix: a low sensual Ophelia due to the vigor of the body. Cabanel took Delacroix's model, but he made Ophelia lighter and totally dressed. (Fig. 6). In short, many and diversified Ophelias were made by different artists, most on the grass and without the intensity as

Os coveiros percebem a interferência que as distâncias sociais impõem à situação. Contrariando a opinião deles, porém, a rainha Gertrudes não vê o suicídio: a condição mental de Ofélia o justifica – “*sem revelar consciência da desgraça*”, diz a majestade.²⁹ Por outro lado, Gertrudes faz de Ofélia sereia e ninfa, cantando “*antigos trechos*”, “*como criatura ali nascida e feita para aquele elemento*.” Além disso, abandonada por quem tanto amava após ter-lhe sido útil (e mesmo participando dos galanteios de Hamlet, a seu modo outro insano), sobrava a ela compaixão. Por tudo isso, entre outras razões, a maioria das obras que a retratam convergem num ponto: Ofélia permanece vestida, ora de forma rica ora sumária, mas invariavelmente discreta. A evocação dos vestidos abertos e da sereia enleada numa rede não estimulou muitas Ofélias abertamente sedutoras.³⁰

Poucos artistas ousaram despir Ofélia, entre eles Fuseli, num sublime esboço pouco conhecido (Figura 1), além de Madeleine Lemaire e Sarah Bernhardt (Figura 10). A mais famosa delas certamente é a de Delacroix, com a sensualidade amainada pela robustez do corpo. Cabanel retomou-a como modelo, contudo mais leve e vestida (Figura 6). Muitas Ofélias, diversificadas, interpõem-se entre as versões de Delacroix e Cabanel. A maioria está na relva, sem a intensidade conferida por Millais, Préault, Cabanel e Delacroix às suas respectivas Ofélias em meio às águas.

Algumas Ofélias possuem um notável ponto em comum: a mão agarrando-se a um ramo (ou no que parece ser um torrão de terra, na escultura de Préault). Essa mão “presa” a um elemento da natureza tem uma relação pequena, de todo modo significativa, com a figura mitológica do Milon de Crotona, sobretudo com a escultura de Puget (Figura 8). Tanto em Ofélia como no Milon a morte é uma espécie de castigo fatal; seus gestos são o liame final com a vida e, para Ofélia, sinal de

²⁸ SHAKESPEARE, *Op. cit.*, pp. 409-412.

²⁹ Tate Britain has similar opinion: “Shakespeare does not confirm that Ophelia committed suicide; her state of mind makes it difficult to be certain what she intended to do.” Available in http://www.tate.org.uk/ophelia/subject_femalesuicides.htm (internet access in 20/04/2009).

³⁰ Although not directly related to Ophelia, even a sketch of boatsmen and siren by Dante Gabriel Rossetti seems to have been kept as “a private fantasy of seduction and death.” See HARES-STRYKER, Carolyn. “Lily Maids and Watery Rests: Elaine of Astolat”. *Victorian Literature and Culture*, Vol. 22. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 134.

²⁹ Também a Tate interpreta desse modo: “Shakespeare não confirma o suicídio; o estado mental de Ofélia torna difícil certificar-se quanto às suas intenções.” Disponível em http://www.tate.org.uk/ophelia/subject_femalesuicides.htm, acesso em 20/04/2009.

³⁰ Embora sem relação direta com Ofélia, mesmo um desenho retratando barqueiros e sereia, de Dante Gabriel Rossetti, parece ter sido guardado pelo autor como “uma fantasia privada de sedução e morte”. Ver HARES-STRYKER, Carolyn. “Lily Maids and Watery Rests: Elaine of Astolat”. *Victorian Literature and Culture*, Vol. 22. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 134.

alguma razão que resta.³¹ Quase todas as Ofélias se afogando nos próximos anos abriram mão desse recurso: a loucura delas foi completa e, como a morte, incontornável.

by Millais, Préalto, Cabanel, and Delacroix to their Ophelias in the water.

Some Ophelias have a notable coincidence: the hand in a branch (or on the soil, as in Préalto's sculpture). The hand "stuck" to a natural element has a significant relation to the mythic figure of Milon of Croton, especially to the model of Puget's marble (Fig. 8). Both Ophelia and Milon have decease as a kind of punishment. Their gesture is a final link with life and, to Ophelia, a last indication of something rational.³¹ Almost every Ophelia drowning in late 19th Century relinquished this feature; her folly was complete and – as death – inexorable.

English version: Alex Miyoshi

³¹ Também é um liame de Ofélia com a tradição clássica. É interessante notar que, aparentemente, a quantidade de representações artísticas do Milon tenha diminuído em relação mais ou menos proporcional ao aumento de Ofélias entre os séculos XVII e XIX. Seria preciso fazer um levantamento amplo e rigoroso para se chegar a conclusões melhores. Mas é inegável que ambas as imagens se alimentam de um gosto mórbido, cada qual expressando seus sofrimentos: no Milon, certamente a dor física e, talvez, a frustração (pela derrota) e o arrependimento (pela soberba); em Ofélia, a loucura, o amor não correspondido e o desengano.

³¹ It is also a link between Ophelia and the classical tradition. It is remarkable that apparently Milon's artistic representations have decreased as well as Ophelia's increased between the 17th and 19th Centuries. A rigorous research would be necessary to finish better. But it is undeniable that both images share a morbid feeling, each one expressing their sufferings: in Milon surely the physical pain, and perhaps frustration (by failure) and regret (by arrogance); in Ophelia, of course, madness, incomparable love and disappointment.



1



2

3

1 Henry Fuseli, *Ophelia*, desenho para o *Roman Album* (inscrições com tinta marrom: “Ophelia” e “33”), 1770-1778

2 Litogravura baseada em obra de Benjamin West, *The Dramatic Works of Shakespeare*, editada por George Steevens, 1802

3 Achile Devéria e Louis Boulanger, *Folie d'Ophelia : Souvenirs du théâtre anglais à Paris* (litogravura aparentemente retratando Harriet Smithson no papel de Ofélia, em *Hamlet*, do ato IV, cena V), 1827





4

5



4 Eugène Delacroix,
La Mort d'Ophélie, 1853

5 Litogravura de J.
Parker baseada em
obra de Richard
Westall, *The Dramatic
Works of Shakespeare*,
editada por George
Steevens, 1802

6 Alexandre Cabanel,
Ophélie, 1883

7 Auguste Préault,
detalhe de *Ophélie*,
1876

8 Pierre Puget, *Milon*
de *Crotone*, 1671-82



6

7



8





9

10



9 John Everett Millais, detalhe de *Ophelia*, 1851-2

10 Sarah Bernhardt, *Ophelia* (inscrição: "Copyright 1890 by N. Sarony"; a obra foi exibida no Women's Building at the Chicago World's Fair de 1893)